# 纪德的态度

L'ATTITUDE D'ANDRE GIDE



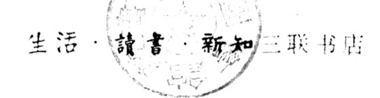

数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

# 纪德的态度

## L'ATTITUDE D'ANDRE GIDE

张若名＼著





生活·讀書·新知三联书店



书　　名　纪德的态度
著　　者　张若名
编　　者　杨在道
责任编辑　苑兴华
封面设计　张　红

出版发行　生活·讀書·新知 三联书店
（北京市东城区美术馆东街 22 号　邮编 100010）
经　　销　新华书店
印　　刷　北京市宏文印刷厂

787×1092 毫米 32 开　6.625 印张　122 千字
1996 年 5 月北京第 1 版　1997 年 8 月北京第 2 版
1997 年 8 月北京第 2 次印刷
印数 2,101－7,200 册

ISBN 7－108－00613－8/G·113　　定价 11.80 元



张若名1953年摄于云南大学



# 目　　录

# 序

1920年12月28日早晨8时，我赶到里昂车站对面的大旅馆，看望昨天晚上到法国来的中国师友们。到了客厅，周恩来便给我介绍郭隆真和张若名，并说："这是张砚庄（若名），你要带她们到蒙白里去。"这时刘清扬也来了，我叫了声刘大姐（我们在国内五四运动时就认识了），她们三位都是天津女子师范的毕业生。我早就熟悉女师学生会的会长李毅韬，她曾经与我谈过天津学生会五四运动的负责人，她们在天津狱中的生活我也清楚，所以我对张若名与郭隆真并不陌生。先是周恩来在上海动身时，曾给我一信，说他要在新加坡停留，考察教育，等蔡先生（元培）所乘之船来，一同赴法。到新加坡后，他又来信，并说他"将与蔡先生同行，同船来的还有刘清扬和郭隆真、张若名等。隆真与若名要到蒙白里来跟我学法语，需要在该城租住处，并望能到里昂来接。"她们12月27日下午抵马赛，当即乘夜车抵里昂。见面后，我告诉周恩来和郭、张二位女士，在蒙白里房子已租好，一切没问题。当时也见到蔡先生，向他汇报了勤工俭学生的情况。与她们盘桓两天，30日早上我同郭、张二位女士乘车南下，周、刘十余人送我们上车，

他们将于翌年1月2日随蔡先生去巴黎。后周恩来于1月9日由巴黎赴伦敦。

30日下午到蒙白里，我当即送她们到住处。在新年前后，我带她们到商场、菜场，游名胜古迹和逛街。此时若名已经对蒙白里有了初步认识。从1月2日起我开始教她们法语，这也是我初次教人法语，并且还买了一块黑板。隆真比我大六岁，她学习进度很慢，若名比我小三岁，她聪明过人，举一隅，则以三隅返。最初每日上午必教两小时课，后因我自己功课太紧，改为隔日教一次，最后改为每周教两次。至于隆真的法语后改由若名直接教她。在授课以外，我还陪她们去买菜，以及去参观博物馆，随时教她们应用的语句。后来就由她们自己去料理一切生活。我还介绍给她们我的法国朋友，使她们有练习法语的机会，又介绍与我法国老朋友通信练习法文写作。若名法语的进步，可称一日千里，到1921年暑假时，她的法语已经达到相当水平了。

当时我在农校，专攻蚕桑学，上课、实习、采桑、养蚕。系主任郎贝尔先生，又要我帮忙系务，让我做了见习生，每月补助我120法郎，因此我十分忙碌，晚上很晚才回宿舍，无暇再教郭、张二位法语。等我忙了一段时间，考试以后，去看她们，但已人去楼空。房东告诉我，她们已离开两个礼拜了。以后就失去了联络。

回国后，在北京见到张若名夫妇，提起往事，她说：我的法文是你教的。言下之意，好像我是她的伯乐。后来才

知她在里昂做了一篇博士论文，题为《纪德的态度》。这论文通过在1930年秋。这时我已回国。如我当时仍在法国，必将此论文亲交纪德，因为纪德也是我的伯乐。现在若名做了纪德的研究，她也就成了纪德的伯乐。我与若名与纪德岂不是三个伯乐的连环吗？

若名的长子杨在道来向我征文为若名作序，五四老友义不容辞，但我已九十望四，视力欠佳，不克细阅若名全集，予以精辟论断与正确的估价，谨以拉杂往事，聊表寸心而已。

若名一生从家庭革命而参加五四运动，身陷缧绁，出狱后赴法勤工俭学，参加共产党，可谓女中英杰。她勤于治学，有特殊贡献，著成研究纪德的论文，可称绝世之作，成为我国最初女博士之一。回国后即任教授，诲人不倦。可惜后来国难重重，未能施展壮志，而立大业，呜呼痛哉！

盛　成

1992.6.13 北京



# 安德烈·纪德给张若名的信

亲爱的女士：

您无法想象，您出色的工作给我带来了多么大的鼓舞和慰藉。旅行归来后，我拜读了您的大作（我曾将它放在巴黎）。当时，我刚好看完一篇登载在一家杂志①上的文章，题为《写给安德烈·纪德的悼词》。作者步马西斯及其他人的后尘，千方百计地想证实：如果我的确曾存在过的话，那么已真的死去了。然而，通过您的大作，我似乎获得了新生。多亏了您，我又重新意识到自己的存在。大作第五章特别使我感到欣喜，我确信自己从来没有被别人这样透彻地理解过。“每当塑造一个人物，他总是首先使自己生活在这个人物的位置上；等等……”前前后后的这些评论，正是我很久以来所盼望的。据我所知，以前还从来没有别人这么说过。

在谈到古典主义和浪漫主义的下一章里，这一精辟的论点又有所发展：“……作品中的人物总不满足于已经实现

① 原注：指《手记月刊》。

了的。”关于风格的那些评论，还引用了福楼拜的作品，真精彩！

对于您的研究，还有许许多多应该赞扬之处！我多么喜欢最后一章中的第一节那如此简洁的结语啊！“两种观点的对立并不意味着思想的中断。”也十分喜欢下一节的开头语。我认为这完美地阐述了那些在我看来是十分明了的东西，令我诧异的是，这明了的东西，竟有那么多的人觉得很晦涩。您自然而然地得出的结论，我认为是非常真实的。①不过，为了说服极少数的几位可能读到您的论著的读者，还要战胜多少偏见啊！您使拙作生辉，我感激之至！给您写信，就像对挚友一样，向您说出的“谢谢”，是真正发自内心的。

安德烈·纪德

1931年1月12日

---

① 原注：指克己学说。

# 纪德的态度

## 一、纪德人格的演变

纪德的人格究竟怎样？表面看来，它似乎游移不定，以其不同的特点引起读者的不安，实际上，纪德却热衷于突出他的每一种倾向，喜欢他们各异，并全部加以保护。他为每种倾向而生，直到创作一部作品来象征它。纪德不愿把自己凝固在他创造的一种或另一种生命形态中。在他看来，每种形态，只要他经历过，就是一个令人非常惬意的住所，但他不会再走进去。每创造一种生命形态，他都会摆脱它。纪德人格的演变就像一次次的开花，每次都异常鲜艳夺目。

纵观纪德人格的演变，其中有道德、神秘、艺术三种要素同时存在着。它们平行发展，因为各于其人格当中据有自己的领域；又偕同演进，因为它们休戚相关；道德的品格和现实的生活接触，引起纪德焦虑和不安；艺术的品格使纪德津津乐道于这样的情感，并且促使他剖析道德戏

剧的每一成分；神秘的品格使纪德遁入生命幽深的境域，引起他的狂热，而道德的品格和艺术的品格从中汲取力量。但三者却朝同一方向发展。它们先披上了新教的色彩，后又打上了尼采式个人主义以及基督教个人主义的烙印。

最初，纪德受新教教育的熏陶；他的思想纯粹是一个圣经使徒福音书的产物。因为基督教建立在斗争原则上——这种斗争以压抑人性开始——所以它就迫不及待地向信徒鼓吹这种无休无止的斗争。与其他信徒相比，纪德是更大的受害者。在他整个的精神生活中都可见到其影响：这是分离肉体与灵魂，旨在让灵魂变得更加纯洁而进行的斗争；这是当信仰受到理性的嘲笑，不致失去信仰而进行的斗争；这也是为了在通向上帝的那条唯一的"崎岖小路"上，保持孤寂而进行的斗争；所有这些激烈的斗争，纪德都经历过。《安德烈·瓦尔特的手册》为我们提供了这方面的例子。当纪德认为摆脱了肉欲的诱惑，爱情的火焰却溜进他的梦里。"抚爱总困扰我"，[①] 他说道。这种罪孽像活脱脱的幽灵总纠缠他，不让他安宁。当纪德分离信仰与理性以保护信仰时，理性却视信仰为幻想。"理性会嘲笑的。尽管哲学反对，但情感总需要信仰支持"。[②] 他写道。从而更坚定了信仰。假如他的信仰来自于情感的需要，那么它就不再建立在相信上帝存在这点上；尽管如此，假设纪德保持信仰，它就会有意地变成一种幻想。每当行进在"崎岖的小

① A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第78页。

② 同上书，第66页。

路”上，纪德就会走进幻想里，不知如何逃脱出来，因为他坚持的原则是：“幻想服从意愿，生命寓于幻想之中。”①因而他沉醉于海市蜃楼里。由于上面那些斗争造成的混乱，这样的海市蜃楼不久也难以为继。《安德烈·瓦尔特的手册》是这种混乱结出的苦果。纪德不敢承认的那种最令人失望的思想使他的一生陷入徒劳无益的幻想之中。《于里安游记》隐隐地象征着这样的思想：一群人因失去了美满的生活而去冒险，末了只在深山里发现了一小池清水。这样未结出果实的过去就此结束。纪德想到的是摆脱它。但走向何方，怎样走，抱着什么目的，这些问题都找不到答案，使纪德痛苦不堪。然而在内心的极度慌乱中，响起了一种声音，它窒息了失望的喧嚣，这是艺术的呼唤。在这一呼唤下，纪德突然惊醒了，他相信它，并且把它作为生存的唯一理由。作品体现了这新的希望，并且显示了纪德的艺术禀赋：《纳瑞思解说》即为一例。在这部以纯真著称的作品中，我们能发现纪德明确的走向。他想象出“乐园般而晶明”的“形式”，② 作为最理想的形式。但美的形式只有当人屈从时才会生成，“因为重犯旧错，乐园会得而复失；人总是想到自己，这傲慢的小人不愿隶属他人，而他的情感却受人支配。”③

这些象征性的话语蕴含着一种丰富的思想。下面的注

① A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第182页。

② A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第12页。

③ 同上书，第21页。

解会使它们变得清晰明了:“艺术家作为学者不应该喜欢自己甚于他想揭示的真理，这就是全部的道德所在；他不应该喜爱词语、句子胜过他想表达的思想，我想说，这也是全部的美学观所在。”①“艺术家作为一个地地道道的人，他为某物而生，应先作出牺牲。他的一生只应朝这个目标前进。”② 当我们想到纪德而后把“牺牲”这一原则推向极端时，这些话语是多么闪耀着先知的光芒啊！这一原则深藏着纪德幸福观的秘密，也是开启他作品的钥匙。

现在我们进入了纪德人格演变的第二个时期。这一时期作品颇丰，完全展示了纪德塑造的自我新形象。然而渴望按照自身原则重建自己的人即刻碰到了一些严峻的问题：什么是他的真正本性？为什么它不曾充分发展？应怎样开发它？这些问题因得不到解决，造成了他精神上的痛苦。在这一黑暗期，虽然纪德寻思着自己的命运，并且试图重建自己，但我们对这一时期知道的仍然很少，因为他的作品仅仅向我们描述了复苏，并没介绍复苏的方法。巴雷斯在《自我崇拜》里描述的方法虽然不同，但有助于我们了解纪德所采用的方法。

首先，他人的出现令人生厌，迫使巴雷斯退避到自我里，而纪德却逃离他梦想的乐园，回到现实的生活里。如果说他们的共同目的都是想成为纳瑞思，他们却通过不同的途径发现了自身的形象。

---

① A·纪德《六论集》,《纳瑞思解说》, 第 21 页。

② 同上。

为了弄清自己的本性，巴雷斯通过剖析自我，并对故我的沉思冥想来研究它，在回归往昔中，他见到了其未来的轮廓。相反，纪德却让本性问题变得模糊起来。他避开了那些窒息本性的障碍，并未对它作出解释，而是等待它的复兴。“你们以哪位上帝的名义，又按何种理想，不让我按照自己的本性生活？这种本性，假设我亦步亦趋，它会把我带向何方？”① 只要本性复兴，向他发出呼唤，纪德就会听凭它摆布；他等待着那些不明显倾向的出现，并不想事先用思想限制它们。

一旦巴雷斯注意到本性的缺陷，就试图纠正。“那些转瞬即逝的情感像点点火星”②，因其不连续性而令他痛苦不堪；他渴求“一种永恒的激情”③ 以便与这种转瞬即逝的激情相对抗。虽然纪德也有以突变的形态生存的倾向，但并不避开它，而是突出它。他把那些彼此孤立的感觉组合起来，制成一圈金亮的首饰，让人的手感到灼热，其声音虽不和谐，但也迷人，《地上的食粮》即是。当巴雷斯感到冷淡无情时，他恳求主子治除。“哦，主子，治除冷淡无情吧。”④ 相反，即使冷酷，生硬，纪德都听之任之。然后用英雄的气概克制冷酷，它就生成了一种不和谐之美；他也化生硬为纯朴，这种纯朴足以掩饰生硬的态度。很多其它

---

① A·纪德《如果种子不死》，第 4 卷，第 43 页。
② 巴雷斯《自由人》，第 56 页。
③ 同上书，第 46 页。
④ 同上书，第 271 页。

的特点在别人那里会变成一些缺陷，但由于纪德很善于利用它们，所以它们会变得更加突出，形成绝伦之美。

巴雷斯极力纠正性格的缺陷时，运用了暗示法。在贝雷尼斯的影响下，他试图进入无意识的领域，通过托莱多，他感受到强烈欲望的影响。“让这城市之灵与我之灵在冥思苦索中交融，我之孤独也时时因这冥思苦索而美化。”① 这样，巴雷斯不时地联想到了某种程度的感觉，但并没真正地变态。相反，纪德却等待新生的出现，这是本性与环境相作用的结果。“影响通过相同点而发生作用。影响可比作镜子，它照出的并非我们的真模样，而是我们潜在的形象。”② 这些话语道出了纪德是如何看待影响的。他们俩人对待影响的态度是多么的不同啊！巴雷斯感受到影响，纪德却让它们深入内心。巴雷斯凝视它们，纪德却去体验它们。他自我节制不抵抗，沉醉于那些深入内心的影响之中；借助热诚和爱心的强大威力，他消除了自己与事物之间，以及与众生之间的隔膜，在他们的形态中充分地发展。他的人格经历了一次又一次奇妙的变化，其中不断地沉落与顽强地生活这两种感受融于那唯一的生存快感中。

最奇妙的变化可追溯到1893年的阿尔及利亚之行。正是这最奇妙的变化使纪德的人格获得了充分的发展。“回到法国，我带回了复活的秘密，最初我经历了这种可憎的焦

---

① 巴雷斯《自由人》，第176页。

② A·纪德《感想集》，《论文学中的影响》，第14页。

虑，走出坟墓的拉扎尔或许也有同感。"① 随着被他抛弃的过去与充满新生活力催他奋进的未来这两者间鸿沟的加深，变态引起的焦虑也不断加剧；外部的桎梏与他那强烈的生活欲望相抵触，致使这种欲望难以满足。与他人相异引起的焦虑以及强烈的生活欲望，就像同茎上绽开的两朵花，分别在《沼泽地》与《地上的食粮》里有所反映。

《菲罗克忒忒斯》显示出纪德也改变了道德观。牺牲与积德行善失去了它们那些神圣的特点，自然地促进了心灵美：在那封闭的境地，时间停止了运行，冷漠净化了人心，"一切激情都已平息下去"。②"我同样要求行为永远更加坚定，更加美；真实、纯洁、晶明，美上加美。"③ 在这冷漠与纯洁气氛笼罩着的深宫，纪德用不关痛痒的态度看人类的悲剧。外界的烦扰不能侵入这个境地。在那里，一切都将永远是美的。那里是"超越善恶"的极乐世界。从行为动机判断其人，纪德也不感兴趣。在他看来，最真诚的行为都潜藏着善意或恶意，但这无甚重要，因为这样的善意或恶意都是偶然产生的，它们的产生导致了"盲目的行为"，也可看作是必然的行为。

从此，纪德走向了尼采式的个人主义，肯定那"超越了善恶"的自我。纪德和尼采在这条道上邂逅，并非偶然的事，因为相同的需要把他们推向了同条道路。在他们的

---

① A·纪德《如果种子不死》，第 102 页。

② A·纪德《六论集》，《菲罗克忒忒斯》，第 141 页。

③ 同上。

新教信仰中，有一个根本的冲突存在着：就是自由探求真理的精神和顽固的宗教信仰；那是你死我活的斗争。在他们那里，自由探求真理的精神导致了无神论的出现。但炽热的宗教信仰，这生命与光明的火炬，他们曾崇拜过，不再能解脱，却变换了形式：对神圣自我的信仰。这新的信仰把尼采和纪德推向了不可言喻的悲剧之中，因为他们的意志与众不同，与世寡合。他们奇特的人格由于不被人理解而引起反感。尽管受到抵触，他们却坚定不移地走自己的路。这悲剧性的存在，尼采曾经清晰地说过，纪德却用闲静的外表给遮盖起来。

在米加勒那里，天真纯朴中萌动着果敢的思想，它主宰他的命运，这种思想赋予米加勒无限的权利，滋生了他对自身的爱，使米加勒作为选民而成圣；这种极端自由的思想使米加勒超于一般人之上，这有双重意思：米加勒主宰了自己的命运，他就是上帝，作为上帝的臣民，他又是神圣的创造物。如果不是憎恶，自尊，以及对那些不理解他的平庸之辈的蔑视，又是什么滋长了这种思想？总之，在米加勒那闲静的外表里，萌动着如同尼采式的悲剧心理。但我们不能直观到这骚动不安的境地，因为出于对审美的爱，纪德在作品中只留下了秩序与美。

纪德深陷其中的悲剧性存在现刻也令他烦扰不堪。他像“回头浪子”，对放荡不羁的生活感到厌倦。“没有什么比得上使他异化更令人厌烦的。”①这样的烦恼预示着纪德将寻求生命的新航向。至此，纪德一直精心培育自我。他

的艺术也像一门造镜术，透过一面面造出的镜子，纪德凝视着一个个自身形象。他的作品再现了其灵魂奏出的那些高亢的凯歌。但从此刻起，纪德渴望走出故步自封的田园。他从窗口审视着引起他极大的焦虑不安的社会生活：出于理解和同情，纪德对他人的生活表示支持，并且感到与他人一样投身到了斗争之中，卷进了爱河里；然而想象他人怎样生活这意味着陶醉入一种智性的活动，社会生活作为一种运动却与他格格不入。作为角色感到身在社会生活之外，凭着想象再现社会生活又感到身在其中，这是一种奇特的现象。由于害怕只扮演一种社会角色，纪德放弃了行动，他宁愿在思想上再现可能进行的每个行动而感到被它所诱惑。也许在积极行动方面他失去了某种东西，但通过智性的活动却丰富了自己。这种态度很易解释。很长时间，纪德都处在社会生活之外，此刻，他不再可能了。梦想比行动更吸引他。因为梦想更具魅力，更瑰丽多彩。在纪德那里，这种态度与基督教的熏陶所造成的深层需要相一致：要保存性命先得失去它。他把这道德箴言作为一条智性的活动的准则。纪德不甘忍受非常确定的存在，他的生命消沉在了解他人的生活之中。但了解也是一种占有形式，在占有中消沉意味着重获新生。耶稣教义的一条箴言这么解释：凡要保存性命的反要失掉它，要失掉性命的反要得着它。从他对陀斯妥耶夫斯基的研究中，也可看出纪德像陀

① A·纪德《浪子回头》，第 219 页。

斯妥耶夫斯基一样，深受耶稣教义的影响：基督教的谦逊以及放弃自我深入他的灵魂，打下了不可磨灭的烙印。他远非把基督教的这种态度视为弱点，而是从中发现了战胜个人主义的秘诀。在他看来，放弃个性，自我才完善。真正的个人主义包括生命的个体性和宇宙性。一方面，表现出某种人格的个人的存在构成了个人的价值，另一方面，这种存在是按逻辑序列组合起来的，因而也具有宇宙价值。包含个体性和宇宙性之个人主义人格的形成与小我（moi）和大我（je）的分离相一致，因为小我与大我在行动中一开始就交织在一起。大我表现为行动的小我的一种内在的思想。但随着大我变为一种沉思，小我与大我之间也就产生了矛盾；然后这样的沉思不断变化，变得公正起来，它抨击小我，最后发现了支配小我以及小我的同类的规则；而后这种主宰了自私之我的沉思把小我作为人类的一面镜子使小我变得高大起来。它逐步以牺牲小我取胜；与拒不服从它的惩戒的那个任性反抗的小我斗争。当这种公正的沉思权力至高无上时，服从它的小我远非失去自身，反而充实强大起来。纪德解释道："个人主义的胜利在于个性的放弃之中。"① 这也是基督教的态度："要失掉性命的反要得着它。"他把这种深入他灵魂的态度推向极端，创作了《伪币制造者》。在这部作品中，他消沉在对社会生活的了解中，并且消散在被他创造的人物里。他既是一也是多，作为思维主

① A·纪德《杂论集，致昂热尔的短笺，古典主义》，第38页。

体他是一，作为那些行动的人物他又是多，因此他的人格高大无比，绚丽多姿。

## 二、纪德的宗教信仰

纪德的青年时代蒙上了一层基督教的保护色，他平静地度过了那段岁月，愉悦的内心世界跳荡着持久的和谐。“好多月我都沉浸在天神般的状态中”，[1] 回想起那段时期，纪德说道。这时候的信仰是无暇专一的，他信奉上帝，这与他确信上帝的存在是一致的，他的信仰可通过修行得到解释，这样的修行在他的精神世界建立了秩序与和谐。但20岁时，一股强大的力量喷薄而出，打破了往日的协调统一。他信仰的各组成部分开始分崩离析：“应该保持高度的信仰，尽管理智在嘲笑，肉欲在反抗，傲气受到禁锢而气恼……这是一种崇高的信仰，它是自觉自愿的。”[2] 当理智不再支持时，纪德却捍卫这种信仰。他的信仰保持着实际价值，因为它充满了使人敬服的活力。

信仰与理智的分离尽管看起来不可理解，但在最虔诚的信徒那里都经常存在。信仰与怀疑像两个死敌，怒目相瞪，哪怕相聚一刻都永远不可能。当信徒控制了信仰，信仰支配着他时，他就会独居那排除了怀疑的光明境地。当

---

① A·纪德《如果种子不死》，第2卷，第157页。
② A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第193页。

信徒跌进深渊，虚无与怀疑就会钻入他冰冷的心。信仰与怀疑总是分离的，这样的分离，纪德早期曾经历过。一方面他不信神而冷酷无情，另一方面他沉浸在那种足以消除怀疑的迷狂状态中，因而他的祈祷生活紧张。这种痛苦的然而始终不渝的对天国的憧憬解除了理智的武装，以至于在一切痛苦过后，迷狂状态就像一阵暴风雨袭来，缓解了长久的冷酷无情状态。虽然纪德作出了很大的努力，也很痛苦，但未放弃信仰。他的理智嘲笑信仰为幻想也枉然；他崇拜这种信仰，整个灵魂都沉浸在这永不枯竭的源头里。他的迷狂状态不断加剧，因而一次又一次获得新生。

当保护信仰免遭怀疑的破坏后，纪德不久又经受了肉欲的反抗，并且感到需要自由，然而它们与信仰是矛盾的。他遵从基督教的道德，曾对肉欲加以限制，但是萌生之际就被意志压抑下去的欲望此刻却在潜意识的领域骚动，它扰乱了纪德对身外之物的注意力。当纪德驱赶它时，它就钻进了某种思想或形象里。它在纪德的精神世界里扩散，无限地增长，从此纪德对它的抵抗也越来越少。他的意志不再能主宰它了，但它在斗争中也遭到毁伤。这破坏了他的精神世界的统一，引起了它的混乱。面对这种混乱局面，纪德开始怀疑导致如此结果的基督教的道德了，但并不怀疑上帝的存在。在内心的斗争中，纪德和上帝联盟，与人为敌：他相信上帝不会制造谬误，因而不背弃上帝，他抨击的是基督教的道德。他认为基督教的道德是人制定的，越是发现它不完善，就越觉得离上帝的意旨更近了。“到目前

为止，我一直遵从基督的道德；至少是某种作为基督的道德向我灌输的清教主义……但我仍然怀疑上帝是否要实施这样的道德约束；也怀疑不断反抗是否在亵渎宗教，与上帝为敌。”① 纪德认为上帝的旨意与基督教徒的解释相背，所以摆脱了他们的清规戒律；他自诩要直接明察上帝的旨意。随着生活中产生新的冲突，这样的思想也萌芽了。纪德一方面对上帝顶礼膜拜，把要他牺牲一切的上帝的旨意当作一种至高无上的旨意，并愿把生命的精华和爱心奉献给他。另一方面，预感到如果逃离了基督教的约束，他的独特性就会获得充分的发展；他产生了一种渴求自己的欲望，这欲望驱使他摆脱约束；基督教推崇的压抑人性的理想因其狭隘性令他痛苦不堪。纪德在追求自由与宗教信仰间游移，想两全其美。这种愿望越来越强烈，令人折服，迫使纪德不得不调动想象力，生出一些巧妙的话语，解释说明这种愿望。“我坚信每个生灵，至少每位上帝的选民，在人间都扮演某个角色，确切地说，就是他自己的角色，而不同于其它角色；在我看来，一切服从某种共同准则的努力都是背叛，这样的背叛我视为反对神灵而‘不可饶恕’的大罪孽，个体会因此失去不可取代的准确的价值，失去其风趣而不可复得”②。纪德用这大胆的思想调和了相互矛盾的利益。作为上帝的选民，假设他想要完善个人的天性，就只会遵从上帝的旨意；假设想要摆脱一切束缚，就只会履

① A·纪德《如果种子不死》，第 3 卷，第 49—50 页。

② 同上书，第 2 卷，第 34 页。

行个人的特殊权利；因此他个人的理想变得神圣起来。一言以蔽之，纪德创建了自己的宗教，其上帝与他个人的理想同化，他要向它奉献爱心并作出牺牲。

他的宗教失去了道德的特点，变成了一种艺术的宗教。从1893年起，即在赴阿尔及利亚之前，纪德决定摆脱束缚人的道德，也即引起他混乱的道德。但自由会给他带来什么？生活又将向他显示什么？纪德都不去问津。不问津就意味着赞同或默许他那种追求现实生活的倾向。这种意图使纪德与基督分道扬镳。实际上，后来他去过着鬼魔般的生活也能解释说明这种意图。在纪德那里，凡俗的境地一部分系地狱般的生活。这地狱般的生活永远不会扰乱另一安谧的境地。纪德一直在保护它，还将永远保护它。悲剧不能浸入这一境地，那里有永不枯竭的纯净的泉水，人类的一切情感都在那里美化了。这是艺术的境地。当作为凡人的纪德思想混乱时，作为艺术家，他却是清醒的，并且还在祈祷。艺术家对上帝的信仰使他获得了圣宠，这圣宠又滋生了他对艺术的信仰。凡人与艺术家生活在对抗中，一个步步紧跟撒旦，另一个却求上帝保佑。当艺术家自称是神秘主义者，那不是装出的，因为艺术与宗教的关系太密切了，它们之间那薄薄的隔膜不费吹灰之力就消除了。

祈祷和追求诗思的目的在于卸下物质加于心灵的重担，让灵魂超脱不断变化的偶然性，飞向那不以时间为转移的和谐和永生。但神秘主义者和诗人达到永生的途径和目的却不同。神秘主义者一旦热情奔放起来，就渴求进入

迷狂状态，这能使他遁入无限之中。当他的思想和形象不断消失，神秘主义者也就与上帝完满地相通了。而艺术家追求诗思时，却憧憬另一种极乐至福。他在追逐某种情感的同时，也在搜寻与这情感相应的智性方面的成分。一部作品蕴含的情感能引起某种幻觉，根据情感的变化，幻觉也逐渐清晰起来。这两种成分相互渗透会产生出和谐的作品，这和谐的作品能表达智性方面的愉悦以及对无限的感受。祈祷和追求诗思的不同在于智性和情感间的关系。追求诗思能使我们触到智性方面的成分象征情感的瞬间感受；而祈祷能使我们沉浸在纯情感里。

在一部艺术作品里，圣宠构成作品的灵魂，它引起艺术家精神上极大的愉悦，艺术家让这愉悦渗透进作品里，这愉悦溢于言表，它向读者展现那无限的境地。但是艺术家只有让自己纯洁起来以等待这愉悦的降临才会享有它。他应在对美的东西的静观中忘掉自己；他应排除那些使智慧的光芒暗淡下去的烦扰；他应灭掉使梦想变得滞重起来的情欲。经过不断的斗争，艺术家脱了凡，精神上的极大愉悦支配了他，他成了圣。同样，神秘主义者也与凡俗斗争：信徒应砸碎人间的一切锁链；他应倒空自己，消除世俗之见，让圣宠降临灵魂。不论在神秘主义者还是艺术家看来，圣宠与凡俗格格不入，它要求抛弃凡俗，并会抑制烦扰，把完美的和谐强加给情欲的骚动。

艺术家与神秘主义者具有非常相似的心理，他们共居于同一种人格里。从青年时代起，纪德身上就有这两种特

质。“艺术和宗教在我那里虔诚地结合了，在它们最和谐的地方，我领略到了迷狂至极的滋味”[1]。二十岁时，纪德创建了艺术的宗教，《纳瑞思解说》即可为证。当他宗教情感的火焰慢慢熄灭之时，当他那些化作灰烬的希望到处飞舞四处撒落之时，纪德感到进入了黑夜里。但是从无底深处迸出的低沉的声音侵入了他的灵魂。它们唤起了他的希望，就像火星复燃了即将熄灭的火焰。这是艺术家在觉醒。虽然不知道艺术家是否会长生，纪德却希望他不死。他非常敬慕未来的艺术家以至于觉得自己太弱小；但也认为未来的艺术家的命运取决于现时的努力。因而作为创造者既感到忧虑也引以自豪。除信仰外，虽然忧虑和自豪也能激起他的热忱，却不能满足他创建永生的欲望。唯独他的信仰中充满了对崇高的膜拜，会迫使他走上永生的道路，如果他不甘心蔑视自我的话，因为他的宗教情感变成了一种艺术情感。

“人们从来都不试图从福音书中引出审美的真理，我感到奇怪”[2]。纪德从福音书中引出了审美的真理：他没掺进任何亵渎的情感，只想发现福音书的秘奥的涵义；他心灵纯洁虔诚，所以透过福音书的字眼，和耶稣的灵息息相通。他在充满爱的超人的伟大之灵的美里陶醉了，因而通晓福音书的象征意义。当心灵的这种美补偿了信仰的缺欠，当这种会引起无穷快乐的爱在信徒苦行的时候占满了他的心

① A·纪德《如果种子不死》，第2卷，第150页。

② A·纪德《难道你也？》，第20页。

灵，信徒作出牺牲就会即刻换回极乐至福。“从此应该生活在这永恒的生命里”[1]。

对福音书的这种理解影响了纪德关于诗人及其诗艺方面的思想。诗人在放弃自我中构思作品也同于神秘主义者以苦行换回永生；诗人通过作品表现其灵魂的美就像纳瑞思对水自照：投身尘世间也需要放弃自我。

因喜爱自照，纳瑞思等待水不滚动，时间停止运行，万籁俱寂……诗人也等待永恒的极乐至福出现，在这永恒的极乐至福中，“最初失去了的乐园般晶明的形式”[2] 将会生成。沉寂不总会出现。因为个体“不愿隶属他人”[3]。艺术家的错误就在于不完全屈从他人，这每次都扰乱了极乐至福的出现。只有放弃自我，艺术家才会享有永恒的极乐至福：如果艺术家喜爱艺术胜过我，如果他在了解人类的生活中忘掉自己，如果他不用艺术捍卫其人格，如果他避开我的狭隘性，不生活在作品里，艺术家就会创造出反映上帝与人类的作品，全靠艺术他才彻底地牺牲了自己：“他一生只应朝此前进。”[4]

虽然长期顺从基督教的束缚，纪德的艺术家气质还是成熟了。他的情感并非突然变得放纵起来，而是升华成美的了。因为某种强大的束缚使他的感情冲动趋向这唯一的目标，他对美的憧憬就更加强烈了。二十岁时，美占据了

① A·纪德《难道你也?》，第 27 页。
② A·纪德《六论集》，第 12 页。
③ 同上书，第 21 页。
④ 同上书，第 21 页注。

他的心灵，这美里富有和谐的音乐和纯洁的感情，已达到登峰造极的地步。但由于和外界没有接触，这样的心灵美还不能通过一种客观的媒体表达出来。这是纳瑞思式的痛苦。“他最终都想了解自己的灵魂，认为如果从缓缓的颤动来评价它，也许太令人爱慕了”[①]。像纳瑞思那样，纪德到尘世间去寻找一面镜子。但由于想要人和物反映他的形象，纪德先让其形象消失在人和物里，以求得被反映的形象维妙维肖。当他的小我不再抵抗，当他感到它渐渐消失在人和物里，它会突然在他们那里再生，人和物看起来似乎丑化了他的心灵美，实际上它却以各种形式在发展。

由于这种让他的小我进入人和物里的态度，纪德的艺术变得很奇特。

至于对大自然，纪德创造了一个和大自然密切交通的方法。他既不把大自然当作感情的象征，也不看成无生命的实体，他认为大自然有自身的生命力：它在跳动。他让跳动的大自然深入内心，并让他的感觉同大自然一起跳动。当人和物的跳动赋予他的感觉一些特定的形式，他的感觉就会渗透其内，像一股泉水在滚动。“大自然进入了我的心坎，再加上神经上的紊乱，我有时不再感觉身体的界限；我的身体延续得很远；有时，又觉得像糖块似地变得多孔淌汗。浑身感到痛快，好像在融化之中。”[②]

同样，纪德也创造了一种密切了解他人的方法。由于

① A·纪德《六论集》，第10页。

② A·纪德《地上的食粮》，第10页。

对他人的心灵感兴趣，纪德能非常清楚地掌握它的一系列状态，再现其人格；出于同情，他人的感情能引起纪德强烈的共鸣，并活脱脱地被他化为己有。当人物的思想与感情不断地被他化为己有，纪德也就让位于他了。这局外人变成了纪德的化身，而纪德只有通过他才能存在下去。纪德的这种“非个性化”是我们把握其作品的钥匙。纪德让我们完全消失在他的作品里，就像他让自己完全消失以便创造人物一样，纪德也让我们同他那样消失在人物里；他甚至迫使我们像他那样消散在那些相互矛盾的不同人物里，以便我们尝尝被对立面分割的剧痛。

纪德放弃了自我，而去拥抱人和物的生命，并把他们活脱脱地化为己有；他奉献他们以爱心，用自己的力量使他们丰富起来。“对自我的最高肯定寓于自我的否定中”①。“这是基督教道德的神秘的中心，也是获得幸福的秘诀：个人的胜利在于个性的放弃之中”②。

## 三、纪德与道德

纪德青年时代受的是新教的道德教育。按照新教的道德观念，纯洁与污秽是衡量善与恶的绝对尺度。灵魂纯洁，肉体污秽。人由肉体与灵魂构成，因而从本质上看，存在

---

① A·纪德《难道你也?》，第26页。

② 同上书，第39页。

着无法克服的矛盾。这样的道德观念使人陷入窘境：他要么同时满足灵魂和肉体的欲望，忍受贬低自己的痛苦；要么保持绝对的尊严，惩罚肉体，但是面对着肉体的反抗，他又责怪自己无能。在这两种情况下，他经受着极度的痛苦。贬低自己会沉重地打击自尊心；责怪自己无能又会挫伤自信心。总而言之，他认为自己与某种绝对纯洁的最高理想不相配，因而感到受屈辱。在这种苛刻的道德重负下，纪德度过了二十来个春秋。

纪德早年受新教的道德熏陶。为了使自己高度纯洁，他打破了原始的天真，因为天真与纯洁相矛盾：当污秽可能出现的时候，纯洁才会存在，而天真意味着不能分辨善与恶，纯洁是一种虚构的状态，人们试图创建它；只有保持自己生来的状态，天真才会出现，经过努力才能创建纯洁。当纪德试图创建纯洁时，碰到了严重的困难，因为纯洁与污秽对立才能存在，但这两种概念是同一圆圈上的两个对立点，从一点可以到达另一点。他毕竟用同一力分开了纯洁与污秽，建立了天堂与地狱。他身上存在着两种对立的生命。他对表妹纯洁的爱构成了天堂的那部分，而肉欲得不到满足引起的烦扰形成了地狱的那部分。这两种对立的生命，导致了一部展现两种面貌的作品：由纯洁与污秽的东西构成的《手册》即是。纪德用禁欲主义培育纯洁的爱以及对罪孽的忧虑，这两者都有一个共同的渊源强迫自己保持贞洁。他的肉欲受到干扰，未得到满足，因而引起了他的不安。这样的不安隐含着纪德对罪孽的恐惧与肉欲的

迷恋。恐惧表明他意识到了与之顽强斗争的已经相当强的迷恋；但相反，恐惧也加强了迷恋。这两种对立的情感象征着两种相互矛盾的思想：代表追求肉体的快感和构成亵渎行为的思想。代表追求肉体的快感准确地说明了纪德迷恋的对象物，构成亵渎行为的思想引起了他的恐惧，这两者滋生了他对罪孽的忧虑，这忧虑中也夹杂着由肉欲引起的不安。“我的上帝呀，如果春情让我兴奋起来，我会变成什么……；诚然，纯洁是美好的，它光彩耀人……；但是如果我欲火中烧，美梦让我憔悴呢？……”。[1]“我需要爱抚，我那被压抑的爱抚还没有落到任何人身上；它们分散在所有的人那里，我的爱抚是种搂抱；我本能地做出了拥抱的动作……；我被爱抚困扰。”[2] 为了逃避罪孽的纠缠，纪德渴求纯洁的爱，在这种纯洁的爱中，他感到脱了险而得救；他不断地努力，使自己醉心于智性与神秘主义之中以捍卫这种爱。然而罪孽引起的忧虑是那样的根深蒂固，以顽强的努力使自己深深地醉心于智性与神秘主义之中，也只能暂时压倒它，一旦他的热情消沉下去，忧虑又占上风。纪德无休止地沿着禁欲主义的道路走下去；他得到了补偿，纯贞的爱的光芒照亮了他的心房。“纯洁，你那耀眼的光芒，但愿你消逝的时刻，都不要忘记驱散黑暗！我的心灵，经过多少次日光中照，又在你的朝霞里变得清爽起来”。[3] 纪

---

① A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第 133 页。
② 同上书，第 78 页。
③ A·纪德《如果种子不死》，第 2 卷，第 145 页。

德重又点燃了爱心说道。

然而，在青春期，他肉欲的骚动倍增，纪德不再能与之抗争。“上帝！上帝！多少次我向你呼叫，就像孩子向父亲呼喊一样，你都不答应。”[①] 当精神的紊乱不断加剧，纪德开始怀疑起贞洁的价值。“我那肉欲也不结果，有意不结果，它在艰难地追逐某种虚幻的贞洁。”[②] 如果说他以极大的努力获得贞洁引起了如此多的紊乱，那么为了什么缘故，这样的贞洁被当作一种绝对的善呢？它导致的那种痛苦的结果并不能解释说明它表示善的绝对价值；人的理智也不会赋予无益的贞洁以善的绝对价值。纯洁，人们把它作为贞洁的标准，同样也不可能经得起严厉的批评。如果说人们拯救了肉体的贞洁，相反，邪恶的梦想以及罪孽引起的而贞洁助长的那种忧虑却给精神带来一种令人懊丧的污垢。甚至纯洁的爱，这贞洁的美果，也会扎根于阴险的肉欲里。纯洁的爱还会以伪装的形式表示被压抑的欲望。不管纪德对阿利莎的爱多么纯洁，其中总会悄悄地溜进对肉感的追求。“见到雄伟壮丽的东西会在我们的精神和肉体上产生强烈的震动，我们中的每个人都认为仅自己才享有它而不对他人谈及，——当我们能相互发现它，那多么令人兴奋：这是一种强烈的感情，发现了它，共同体验它，多美的兴奋之源啊！我们好像互相结合

① A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第206页。

② 同上书，第175页。

起来；在它那里疯狂地交融了。”[1]“我们俩人在你的房间里，沉醉于柔情与狂热之中，在风的轻拂下，在干草、椴树、玫瑰散发的芬芳中，在神秘的时刻，在寂静的夜晚，一种说不出的东西催人泪下，灵魂都想脱离身躯，消失在亲吻里。”[2]那是肉体的合一还是灵魂的相通？更确切地说，那是灵魂与肉体的欢悦交织在一起，用思想在表达肉体快感。这种相通我们称之为纯洁的爱，如果对肉体的有意识的追求被排除的话。但是假设认为这种纯洁的爱能离开肉体独立存在，那也是可笑的。“什么是纯洁的，什么是污秽的，我们不可能知道，这两种本质很微妙地连接起来，引起它的原因也相互混和：因为一方的震动会波及另一方。”[3]一旦纪德承认纯洁与污秽不能分开，在他看来，灵魂与肉体的分离也不再可能。因而建立在这种分离之上的新教的道德观也失去了价值。

从1891年起，纪德开始否认新教的道德权威而追随他自己的意志。在这道德解放的道路上，他和尼采相遇。我们不能说他受尼采的影响，因为他是比较晚才知道尼采的作品的，那时他已写完了《背德者》的三分之二；大概是在1902年。但是在他们的思想的演变过程中，的确存在一个交点。他们最初都是虔诚的新教徒，后来又笃信非道德主义。然而各人改宗的方式以及对待道德的态度都不同。

---

① A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第24页。
② 同上书，第33页。
③ 同上书，第39页。

尼采为要从道德的手中夺回他自己的意志，曾经历过三次危机。最先，他要求精神承受道德所加的“重负”以检验精神的刚毅。尼采遵从现存的道德，强迫自己接受英雄的美德，通过坚韧顽强来培养精神的力量。“坚强的精神负载所有这些重担：像一旦负载就赶快走向沙漠的骆驼，它也赶紧向自己的沙漠走去。在沙漠最偏僻的深处，它第二次变形：精神在这里变成了一头狮子，它想获得自由，成为自己沙漠的主人。”① 在第二次危机中，尼采宣布了自己的意志，反对道德的一切权威，彻底否定一切现存的道德。但是否定本身并没有赋予他创造力，他的精神必须进入天真的状态，在这样的天真状态中，他自己的意志才是完全自由的。尼采把天真的状态看作完满的终极，但人们也会问尼采是否达到了这完满的终极，更确切地说，他是否把自己限制在“狮子”的状态，不断地煽动否定一切道德。在他的作品里无一页不浸透着一种强烈的否定和刺人的反讽。但不存在着安详、自由、随便的东西以便让人相信他已达到天真的状态。甚至《半夜的笑》都像由强烈的撞击而发出的刺耳的碎裂声。

纪德的解放是以一种比较巧合的方式完成的。他忘却了那沉重的并已死去了的过去，由此他变得自由起来，以便迎接新的生命。实际上，唯一有效的解放是有意的遗忘，它能把过去赶进无意识的区域。批评否定过去却不能禁止

① 尼采《查拉图斯特拉如是说》，第 1 卷，第 34 页。

它进入意识的领域；更确切地说，假设人们不首先要求过去进入意识的领域，批评与否定也不会存在。纪德是通过直接的经验获得自己的意志的。无任何先入之见和前定的选择限制他的经验范围；在与大地和人的亲密接触中，信步碰到某种影响他就狂热地沉醉其中。他满足了潜在的生活欲望，用新感觉平息焦虑，非洲大陆的轶闻趣事使他的感觉为之一新。这一地区那些强烈刺激感官的东西，正好引起了他的狂热，与之接触，他被压抑的青春活力重新迸发出来，充满生机。他追求享乐的意志首先在《地上的食粮》里强烈地表现出来，而后在《背德者》里不加掩饰直截了当地表现出来。这样的不加掩饰直截了当使他获得了最大的自由，因为他的意志得到了满足，取得了胜利，可以随心所欲了。

如果说尼采深陷混乱之中，相反，纪德却进入到了天真纯朴的状态；这对立的主要原因在于他们对待道德的态度不同。尼采作为道德家抨击道德，纪德却作为艺术家分析道德行为。

尼采在自身的矛盾中挣扎。通过猛烈的抨击，他解放了存在于一切道德之中的任意性；由此破坏了人们赋予道德的神圣权威。从逻辑的观点看，如果说个人的权力在一切道德那里实际上被当作价值尺度，那么尼采就应该承认他自己的权力也可看作一条任意性的道德准则。然而，当他想把自己的意志强加于人时，一方面，却把一切道德推向虚幻之中；另一方面又极力让人相信他的超人道德是现

实的。与其说尼采没有树立起对某种已形成的理想的信仰，不如说他破坏了对任何道德的信仰。尼采没有建立起一种生活态度，只是让那些追随他这位反道德者而一起受难的信徒改变信仰。总之，他以价值的创造者自居。从而导致了对一切价值的批判。至于纪德，一旦他否认了新教道德的权威，就变成了一位艺术家。他从来不把自己看成超人道德的捍卫者。个人的天才越是超过全人类，就越要逃避现存的道德，支配他人格的法则也决定了他个人的态度；出于生命的需要，他服从这条法则。一切从外部强加的道德都会阻碍他内在的法则。他沉醉于自己的法则中，反对一切外来的道德。但是把自己的法则强加给人首先会引起他人的反对与攻击。胜利将属于使坚定的支持者改变信仰的人。个人主义者的任务异常艰巨；很多人都去寻找自己的法则，但是很少人凯旋而归。“伟大的人物不需要任何保护自己的理论：他们就是胜利者。”[1]“没有什么能反对他们，甚至‘我的恐怖’也不行，所以我爱他们，赞赏他们，认为他们伟大。”[2]

在纪德看来，每个人的道德行为都是为了自己的利益。每个人都要经历自我估价的危机，在这一危机中，他要摧毁旧的价值等级。采取一种新的生活态度，它将构成价值的新尺度。在这种估价危机的过程中，他先要制造混乱，让每种感情，每种思想以及每个行动接受价值的检验。他要

---

① A·纪德《新感想集》，第162页。

② 同上书，第164页。

以这种方式摧毁价值的旧金字塔，它是由石块杂乱堆积而成的。然后在这些石块中逐个地挑选，以便建成价值的新金字塔。在整个混乱期，怀疑与焦虑中伴随着对一切的评价；热情与忧郁意味着努力程度的变化。估价危机使纪德异常着迷。但他是作为艺术家而不是作为道德家关注这一危机的。它一方面引起了纪德悲怆的情感，另一方面又迫使他重新进行价值转换。他不对某种行为表示赞成或反对，也不赞扬任何行为，只揭示某个道德行为的意义。这样的意义也是假设的；他并不从理论上阐明这样的假设，也不通过直接的分析去证明它。更确切地说，他抛弃了所有其它可能的假设，让最后那唯一的假设存在，但不保证这一假设的绝对价值；他乐意于让一部分焦虑存在。

纪德在作品里巧妙地设下一条批判性的脉络。他首先在读者的心灵里诱发一种信仰，而后通过批判破坏它。他这样不断地破坏已建立起来的东西，让最后经得起考验的信仰存在。这种艺术手法在他的作品里具有重要的意义。由于这种手法，我们看到了一部剧本的分析，就好像我们一点点解开一个复杂的结，最后发现了隐藏其中的秘密一样；换句话说，纪德迫使我们观察一种激情的解体，因为激情像一座有两个坡的山。从一边看，上坡表示激情产生到上升的阶段；从另一边看，下坡表示激情下降到解体的阶段。纪德对这种解体很感兴趣。《窄门》在这方面为我们提供了明显的例子。作品的开头，爱阿利莎的本质是深奥莫测的。为了揭示其本质，纪德分解了这种爱：通过不断的批判，他

抛弃了已提出的那些假设，一旦所有其它的解释被排除，这种爱的神秘的本质就暴露在光天化日之下了。

关于道德，纪德宁可保持不偏不倚的态度，那怕这是痛苦的。在那些相互最对立的观点面前，他不决定选择，因为至少从某点上看，每种观点都有一定程度的真理性；但是任何观点都可能包含错误。人们怎么能只选择一种观点呢？这会迫使人们抛弃其它那些包含了一定程度真理的观点。“在我看来，选择主要并不是选，而是排开我不选的。”① 因此纪德保护所有的观点。生活在那些相互最对立的观点里，使他感到“生存与生命更加动人心弦”。他保持令人痛苦的不偏不倚的态度，有意追逐动人心弦的东西。由于害怕采取行动会使他囿于某种观点，所以他拒绝行动。但行动产生的影响却使他着迷，因而他想象自己代替对立的各方在行动；由此，他在思想上诱发了一些对立的利益。他一会儿为了保护一方，攻击对立一方的行为，一会儿又保护对立的一方，攻击另一方。纪德以这种方式让那些对立的利益在他内心不断地相撞，愿意尝尝相撞产生的不和谐的滋味。

## 四、纪德对待感官事物的态度

对待感官世界，纪德树立起了一种独特的态度。他主

① A·纪德《地上的食粮》，第 67 页。

张把握其可感的属性，如颜色、形态，运动的纯真的状态。因害怕记忆搅混这些属性的纯真状态，纪德让当下的感觉与记忆分开。“我要彻底忘掉过去，这样我才能使现实中的每一时刻都具有它新颖的独到之处。”① 以这种方式，纪德保护了当下的感觉的纯真性，以便每一感觉都变成一种对世界的新视觉。

虽然他排斥记忆从而获得了对世界的新视觉，却失去了记忆这个丰富的宝库。普鲁斯特比任何人都更了解它。纪德维护感觉的当下状态，普鲁斯特却让感觉淹没在记忆库里。对两者进行比较可看出各自的局限性及多样性。感觉在普鲁斯特那里唤起了无限的回忆，就如同卵石掉到水里激起一圈圈不断扩大的涟漪。《在斯旺家那边》的开头，普鲁斯特谈到了一天他品尝圆形小蛋糕所感到的极大快乐。在他看来，这种快乐大大超过了品尝时的感觉，因为从过去的沉淀中，产生了与这种感觉相应的遥远共鸣，它借助联想，慢慢给人带来一种幸福的生活。这一过去渐渐显示出来，一些形象也不断涌现，故事呈复杂的景象铺展开来。在普鲁斯特那里，感觉一点点地沉入过去的底层，它让一段已消逝的生活重现。至于纪德，他却以另一种态度对待感觉。每种当下的感觉，他都让它保持不变，就像优质的镜子反射图像那样。记忆与视觉分开，并被禁锢在感觉赋予的当下最初的形态里。在《地下的食粮》里，每一视觉

① A·纪德《背德者》，第173页。

都保持着当初的纯真状态，它以崭新的面貌出现在忘掉过去与不知未来这两种虚无之间。“拿但业，你不要再梦想重饮那已逝去的流水。拿但业，不要在未来中再找寻过去，要抓住那每一瞬间中不同的新奇。”[①] 纪德与普鲁斯特的不同态度在他们的作品里也有所反映。纪德的作品让我们沉浸在现刻之中。客观世界就在我们眼前，非常鲜明强烈，在实在的事物作用下，我们的感情随之而生，生机盎然。因无记忆的介入，现实的环境使我们的感情局限在当下的单纯状态之中。

在普鲁斯特的作品面前，我们会产生其它的感受。它让我们淹没在过去的汪洋大海里。一个接一个的回忆连贯起来，形成一道精神屏障，把我们包围起来，让我们与现实世界分开，而形象群铺展开来，组成一幅复杂的景象，其色调极富魅力。

纪德虽然只于感官世界本身求了解，但是他的态度和帕尔纳斯派是不同的。这派诗人把自然看成一个无生命的美，而模拟它的无情和不变性。在纪德看来，自然只有被他发现时才存在。在发现自然的过程中，他意识到了一同运作的双重心理机制：在视觉中诞生的世界，引起了感情的不断发展。因为想要视觉和感情维持它的最初的一致，纪德让这两种机制一同运作。“我坐在这家花园里；看不到太阳；但是空气由于反光而晶莹发亮，蓝天仿佛变得澄澈透

① A·纪德《地上的食粮》，第 37 页。

明了，仿佛飘下了雨丝。一点不错，我看到光的波浪，光的漩涡。苔藓上闪现着一些水珠般的莹光，一点不错，在这大路上，光就像在那里流动，而停留在那些树梢上的，则是镀了金的泡沫。”① 在这段引文里，随着视觉的拓宽，感情也在发展。激情像要冲破物质的束缚，但却被它控制在确定的状态下。

纪德一点点地表达着感情，把它分解成一个个的感觉，每个感觉都控制在很小的范围内，因而增加了它的强度，所有的感觉被施以同一力度，以便它们会聚集起来形成一股强烈的激情。波德莱尔也借助感觉寻求一些奇妙的效果。但他们两者的方法是不同的：在波德莱尔那里，感觉聚集起来产生的效果是宽泛的。而纪德却增强了这种效果。在波德莱尔的作品里，感觉之间相互渗透，每个感觉都失去了独立性；而在纪德的作品里，每个感觉都很独特，有具体的界限。如果我们把两者的文本加以比较，这种区别就很明显了：“我看见过平原在炎夏中的等待；等待那一丁点儿水。那路上的尘埃已经变得过分地轻盈，每一丝微风都会使它们飞扬。等待，这甚至不再是一种希望，而是一种胆颤心惊。土地干旱得龟裂了，仿佛为了容纳更多的雨水。荒原上野花的香味浓得几乎叫人忍受不了。骄阳下的一切事物都显得昏昏沉沉。”②

---

① A·纪德《地上的食粮》，第 57 页。

② 同上书，第 30 页。

“你那发出强烈香气的
　浓发的头上，
海，馥郁，动荡，激起蓝色
　棕色的波浪，
仿佛受到晨风的吹荡
　醒来的小船，
我的梦魂正准备驶往
　遥远的天边。”①

纪德的文章简洁，波德莱尔的诗给人言简意赅的印象；前者的文笔尖刻，后者的风格雄浑。在纪德的文章中，每个句子准确地说明了一种具体的感觉；而在波德莱尔的诗里，感觉却都交织在一起，每个形象里并不包含一种感觉，我们会发现一组抽象的感觉，在纪德那里，感觉的强度得助于简洁：无任何阴影和踌躇搅乱某种感觉。感觉通过少量细节表现出来，这些细节维持其兴奋度，它们紧紧抑制住看来想跑掉的感觉，使人更加感到了它的狂热，而后所有的感觉相聚，这也增加了它们的强度。某种感觉虽然与其它感觉不同，但却会在它们那里产生影响。一首流畅明快的诗，会激活所有的感觉，就好像它们会相互召唤产生同一共鸣似的。

如果通过分析，我们能够发现其机理，那么，纪德对

① C·波德莱尔《恶之花》，第125页。

待自然的态度的独特性也就昭然若揭了。

这种态度的原则在于把记忆从当下的感觉中排斥出去，以便感觉保持其原始的纯真。在运用这条原则的过程中，纪德发明了一种技术，能使他建立起这种人为的态度。

首先，纪德切断感觉与记忆的联系。通过不断的努力，把记忆压抑下去，让感觉进入客观世界。某种感觉先在延续，然后就消失了。为了使前一感觉不影响后一感觉，纪德在两个感觉间插入遗忘。遗忘在思想上构成了两者间的虚空地带。感觉与遗忘同于明与暗。黑暗会增加光的亮度。一种感觉在两个遗忘之间出现，就好像一道阳光从两朵云中间射下来。“拿但业，我来和你谈谈瞬间吧。你明白它们的存在具有什么力量吗？不是经常想到死，是不能令人充分体会到每一瞬间的价值的。难道你不明白，每一瞬间假使不是衬托在死亡这片漆黑的背景上，它就不会有这种可爱的光彩？”①

纪德的遗忘有别于被动的遗忘，被动遗忘是惰性的，而纪德的遗忘是主动的，因为纪德向遗忘里注入了一股确定的动力。这股动力会冲击记忆，迎合感觉；这股动力也意味着期待，但纪德把这期待称之为遗忘，事实上，这期待中不包含任何已定形的思想，因此，任何成分都不能预定未来感觉的内容，这期待意味着渴望一种未知的新颖：“我

① A·纪德《地上的食粮》，第 49 页。

始终生活在等待之中，心里乐滋滋地准备着接受各种各样的未来。”①“拿但业，愿你内心中的每一种期待连一种愿望都不是，而只是一种表示欢迎的倾向。你等待着你会遇到的一切吧；但是你的愿望要仅仅限于你会遇到的一切。”②因此，纪德让期待在遗忘中搁置起来；不管是忧虑还是渴求都不能搅乱他的思想，他满怀信心地等待着不确定事物的出现，恰似鸟儿在辽阔的天空翱翔。

在期待中，纪德的一切热情都聚集起来。他那初生的欲望汇成一股热狂而达到白热化。当得不到满足的时候，纪德纵情于热狂之中，即使得不到满足，他也贪婪地从焦躁不安的等待中寻求乐趣。啊！热狂，纪德多么喜爱它，与其说纪德想控制它，不如说受它支配。他全身心沉醉于热狂之中以求与之同化，“拿但业，我来教给你热忱。”“如果说我们的灵魂能有若干价值，那是因为它比别的一些东西燃烧得更炽热。”③“任何热忱对我说来，都是一种爱的耗损，一种美妙的耗损。”④。

当迎接某种感觉之时，纪德全力让热狂与感觉交融。热狂滋生了感觉的流动性；感觉却加给了热狂一种特定的形态。这两者的结合，导致了一种洋溢着感情的视觉。纪德让这种大放异彩的感觉独居片刻，仅仅刺激感情，因而，一种无限的快乐由此而生。在这样的高潮期，视觉与热狂占

---

① A·纪德《地上的食粮》，第 74 页。
② 同上书，第 31 页。
③ 同上书，第 22 页。
④ 同上书，第 19 页。

据了他的全身心，只是由于这两者他才存在。全心全意去实现其高潮期，这就是他的根本态度，这态度中蕴含着他追求幸福的秘诀。“自我的最高肯定寓于自我的否定之中。”①

这样的高潮期是短暂的：因为除去了记忆的感觉只包含一种存在于空间中的宝物，所有的感觉只能同时把握其很少的部分。一旦感觉变得明显起来，局限于客观世界里，它就完成了自己的使命；同样，一旦感情通过感觉表现出来，它也就凝固了。当意识到感情被固定在已完成了自己生命的感觉里，纪德就试图摆脱这种感觉。他放弃已知，等待未知，逃脱把他禁锢在死亡线上的过去，要让自己变成新人。“啊！米加勒，各种欢乐都在等待我们，但是欢乐只能出现在空房中，成为绝无仅有的欢乐；只有像独守空房的鳏夫一般的人才能享受这种欢乐。”② 纪德有意驱逐感觉，建起遗忘，而后用新感觉填空遗忘。两者都是短暂的，它们时时刻刻相互摧毁。遗忘瞬间与感觉瞬间相间隔，反而组成了一种连续的时间序列。

当谈到由瞬间组成的序列时，我们也许会假定它们从时间上看是不连续的，这当然是根据逻辑的而不是心理的时间，因为从心理的角度看，遗忘与感觉是同一活动所表现出来的两种方式，遗忘瞬间与感觉瞬间构成同一连续体。心理时间像河流一样永不停息。这样的时间长河不管它是

---

① A·纪德《难道你也?》，第 26 页。

② A·纪德《背德者》，第 174 页。

否反映了世界的形象，总在流动。但我们总习惯把自己的成见看作衡量一段时间的标准。当纪德在两个感觉间插入遗忘时，从逻辑上看，我们会认为两个感觉之间有了中断。纪德人为地让每个感觉与遗忘相连结，因而在一系列感觉中造成了完全不连续的错觉。从逻辑上看，我们总希望感觉系列构成一组活动瞬间。遗忘系列构成一组静止瞬间。这种时间上的不连续的错觉仅仅是由于逻辑上的偏见造成的。

更确切地说，时间的短暂性存在于不连续的错觉下。每个感觉只涵盖很小的空间，纪德给予关注的正是这样的空间。越限制引起他关注的空间，他就越能更好地把意识之光集聚起来，这种光不辐照辽阔的空间，而投射到某点上，因此只很小的空间被一道强光照亮。空间的狭小性导致了时间的短暂性。“我深感光阴的狭窄性，时间只具有一个面；时间是一条线——我多么愿意时间具有空间的形式，我的欲望驰骋在时间的线上，必然会前后践踏。”[1] 当纪德让意识之光集聚在某点之上时，他的意识只接受很少的成分。我们会认为某一瞬间里意识成分贫乏就意味着时间短促，某一瞬间里意识成分丰富就说明时间充足：普鲁斯特的时间如此。在规定的时间里，穿过意识的成分的多寡可以解释说明时间的短促与充足。我们仿佛觉得纪德的时间成线型。意识之光像线上的一个点，在众多的形象中，唯独一个形

---

① A·纪德《地上的食粮》，第69页。

象占据光下的有利地位。其它的形象在黑暗中跳动，每个形象都想钻进意识里。纪德不排斥它们中的任何一个，总是让光集聚起来，照亮一个形象：在所有那些向光涌去的形象里，纪德只接受最有力的形象，因为它成功地驱逐了先前的占据有利地位的形象。然而，所有的形象都想争夺这个有利地位，它们之间的竞争很激烈。当它们向意识集聚时，会给意识周围带来强压力，形象相互争夺有利地位，这更突出了暂时只接受一个形象的意识的狭小性。但意识给一些形象施加了影响，处于优先地位的形象只在意识里存在很短的时间；不久之后，另一个形象会驱逐它。这样，形象间相互竞争，都会有占据有利位置的片刻，纪德也会看到它们络绎不绝。相反，普鲁斯特的时间呈圆形，光波从圆心向四周扩散，随着意识之光辐照的圆圈越来越大，他会逐层开发记忆库，在光前移的同时，形象占据的地段也一点点暴露，普鲁斯特让意识之光照在辽阔的空间上，纪德却把它集聚到很小的一点上；前者放宽意识上的时间，后者却加以限制。普鲁斯特通过联想来保持那些相互呼召的形象间的亲和力；纪德却把那些一方想把另一方从意识里驱逐出去的形象隔开。形象的自由组合，竟给人渐进的感觉，它们接连出现反给人一种不连续的印象。

每一瞬间，纪德只控制一个占据他整个意识的形象。这个片刻处于优先位置的形象吸引了他的全部注意力，并支配了他。纪德完全沉醉于这个形象里，在这片刻间形成了一个高潮。为了使这一高潮绝对化，纪德让它独立并与众

不同：每一片刻都包含高潮，纪德把它与前一高潮隔开。通过对比他更新了处于优先位置的形象，在意识之光的作用下，当下的形象与过去及将来的形象形成对立。每一个优先对待的形象会带来某种非常新颖的东西。这新颖的东西离群索居，但包含在某一瞬间里，会在这一瞬间里达到鼎盛。

普鲁斯特不优待任何形象。他把一切形象都看作具有同样的价值。通过自由组合，使一切形象重现，从而再次体验到某种旧情。所有这些形象过去曾构成这种感情的智性基础。普鲁斯特越是尊重形象间早已形成的关系，就越多地关注旧情的重现。所有的形象在接连的出现中都具有相同的价值。因为如果少了其中一个，它们之间已形成的连续就会被破坏。在往昔的完整重现中，普鲁斯特领悟到了感情的高峰状态。

普鲁斯特的时间同于纪德的时间，呈平面形，但他们各自于片刻间及过去里求得高峰状态。这两种时间可参照柏格森那里的锥体的底与顶：在柏格森看来，锥体图可象征我们的全部精神生活；锥体的顶代表我们与现实的接触点；锥体的底代表我们的整个过去。纪德与普鲁斯特的时间分别位于现实与过去的平面，而少了一维：即构成现在与过去两者间距的深度。根据普鲁斯特的观点，我们的思想在连续地综合。为了进行综合，我们从那些现实的形象及记忆库里选择成分，根据每个成分的重要性确定其价值，这样我们就建立起了一个价值等级体系。我们的注意力从

锥体的顶点移向底部，然后反其道而行之。我们在现实及过去两个平面选择成分；我们的活动上下进行，穿过了时间这个深度。当从锥体的顶点移向底部，我们的活动逐渐松弛；反其道而行时，它会逐渐紧张。我们会把紧张或松弛的逐渐变化看作是时间这个深度。通过逐渐紧张和松弛，我们的活动会在整个精神世界留下足迹。纪德与普鲁斯特的活动分别是在现实及某个确定的过去这样的平面展开的。所有那些存在于现实这个平面的形象，纪德都给予同一个绝对价值。所有那些存在于某个确定的并且被唤醒的过去这个平面的形象，普鲁斯特都把它们看作是等值的。纪德总是让他的活动集中在现实这个平面上，而普鲁斯特总使他的活动松弛，把它限定在某个被唤醒的过去这个平面上。在纪德那里，活动的集中进行给人时间短促之感，而普鲁斯特让活动保持松弛却造成时间宽足的印象。但无论在纪德，还是普鲁斯特那里，时间都呈平面，而少了深度，这一深度是用活动的逐渐发展来表示的。

## 五、纪德的纳瑞思主义（Narcissisme）

纪德的作品散发着一股孤寂的气氛，人们感到身临幽静之中。无骚扰及喧哗侵入这孤寂的封闭境地。唯独他自己清脆宏亮的声音在回荡，那抑扬悦耳的音调迷住了我们，它的音色非常纯，产生了一种神秘的颤动。在这饱含宗教

性旋律的寂静之中，同纳瑞思一样，纪德弯下身对着永恒的泉水，迷恋水中的自身形象。但泉水总在流动，不总是纯的；一朵花，一片树叶落到平静的水面上，都会搅浑它；一只鸟儿飞过，一朵云的倒影，都会使绿色的泉水变得暗淡下去；一旦纳瑞思把握到有利时刻，认为可以看见自己的形象显现出来，突然的一声鸟叫，就会干扰他，于是在水中什么也看不到了。但泉水何时才会完全静止不动呢？变得纯起来呢？纳瑞思何时才能在这面镜子里欣赏到自身的形象呢？纪德不过运用纳瑞思神话来象征艺术家试图把握其心灵美罢了。“哎！难道不知道人们自爱……想了解其美。”“哎！都不能看到自己！镜子！镜子呢！”[1] 艺术家渴望了解自己，这迫使他去询问这条象征着他纯洁生命的清澈的河流以求知他的美是否会延续一段时间。但多少形象都被波浪卷走，它们相互混杂，将无一形象达到完美无缺的程度。“从遥远的将来这个角度看，一些事物还是潜在的，而后它们却出现了；最后都成为了过去。”“相同的形态总会出现；唯独奔腾的波浪使它们各异。”“既然它们总得重新开始，就不会是完美的……他也认为，它们都会竭尽全力以求重新获得那种早已失去了的原始形式，那种乐园般晶明的形式。”[2] 有时候，一旦时间停止运行，一旦沉寂出现，艺术家就预感到秘密不久即会自泄，他会把握住“自身存在所具有的那种内在和谐的数”，并且获得对世界的完

---

① A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第10页。

② 同上书，第12页。

整视觉。这种视觉及和谐的数通过一种绝对的形式体现出来，艺术家最终就会得到乐园般晶明的美。

完整的视觉及内在和谐的数，只有在一些确定的条件下才能得到。当行动产生的好处使我们激动起来，我们会把注意力分散到很多事物上，因为不求把握每个事物的细节，我们只在它之上选择一个支点，根据这些方位标来采取行动。很多事物会以这种方式在某段时间内穿过意识域，但没有一个获得久居的特权。因此对它们也只有一个概略的了解。一旦把注意力固定在了解本身，我们的精神会深入到事物里去，发现它的机理及规律。但通过分析求了解还不能使我们进到事物的深处，因为我们作为认识的主体，事物作为认识的对象，是对立的。仅仅当我们完全放弃行动，而后放弃了解之时，当我们不拒绝与世界密切的交融，也无任何仓促的行动干扰这种交融之时，只有在这个时候，我们的小我才似乎与世界交合了。我们一下子就会发现世界在我们身内，我们的小我在世界之中。它们会显出同一形象，产生同一共鸣。在这极少出现的瞬间，我们实现了宇宙间的相互感应。我们内在的旋律潜入到我们对世界的视觉里，使视觉也活跃起来，而视觉却以物质的形式表达我们的旋律。当世界与我们的小我完美结合时，我们才能领略到一种绝对的高峰状态，在这种高峰状态下，我们精神生活的一切成分都染上了同一感情。这种绝对的高峰状态，波德莱尔用以下的诗句形容之：

“仿佛远远传来一些悠长的回音，
互相混成幽昧而深邃的统一体。
像黑夜又像光明一样茫无边际，
芳香、色彩、音响全在互相感应。”①

事实上，只有当我们内在的音乐，以同一感情使芳香、色彩、音响活跃起来，它们之间的相互感应才能建立。在《纳瑞思解说》里，当纪德开辟了一条到达原初形式的道路之时，实际上揭开了宇宙间相互感应的秘密。“这水何时停止流动，屈服而变成一面不动的镜子？它何时变得与形象一样洁净，与形象混同起来？它又何时映出那些必然会出现的形态的外形，最后变成这些外形呢？”② 当这面镜子映出形态的外形，与外形混同，并且变成外形本身之时，人们才会到达宇宙间的相互感应，进入绝对的高峰状态。

通过内省，纪德发现了宇宙间的相互感应。他并不用感官去审视外部世界，而是把目光转向自己内心的深处，在那里他能获得世界的印象，因为他的感官如同棱镜，世界的形象就能穿过它，并被反映到内心深处，至于心内那种固有的旋律，假设他倾听的话，也只能隐隐约约听见一种悦耳的声音；他有意把旋律引进世界里，发现世界在音乐的作用下也在运动。这样的转变来自于深刻的内省：只有当无任何突然的努力把我们的注意力引向外部世界，也无

① A·波德莱尔《恶之花》，第92页。
② A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第18页。

任何焦躁干扰我们清澈透明的心之时，我们的目光才能进到内心世界的深处。通过不断的戒忌，我们的目光会进入黑暗之中；当感到远离外部的现实时，我们将在体内突然发现一种活生生的现实。一旦我们逃到这光明的腹地，我们就能使外部世界改观。我们会分成两部分。外部世界与内部世界似乎远远地隔开，但一股很强的引力却使它们相互靠近。随着我们的注意力从一方到另一方不断的加强，圆周运动也在加快；在非常强的压力下，内部世界与外部世界突然叠合起来；此时，我们进入了绝对高峰状态。柏格森谈到了这种存在于智性活动中的圆周运动。在内省的作用下，这种运动更加强烈：内省在暴露内部世界的同时，能使内部世界对外部世界的引力变得更加明显起来；当把目光转向内心世界，就会发现这种运动的机理。此外，为了使内部世界与外部世界分开，我们在同一圆上施加了两种相反的力。根据这两股力产生的引力增大或减小，圆的旋转也会加快或减慢。更多地关注深层的自我，让内部世界与外部世界对立起来，我们就会通过这种对立产生的力加快圆周运动。

通过内省，纪德找到了作品的题材；他同时扮演艺术家及木偶这双重角色，木偶即作为他艺术的题材。专制的艺术家统治着混浊的存在，就像清醒的意志支配着昏乱的意志一样。虽然欲望的兴风作浪使他焦躁不安，但是这样的兴风作浪从来都难以逃脱艺术家的控制。有时，艺术家为了取悦于叛逆的意志而给予刺激以求它通过真实的行为

体现出来；有时，艺术家对这种意志强加限制，迫使它泄密。艺术家专制的意志与凡人叛逆的意志会在这样的交斗中携起手来。艺术家追捕着混浊的存在，因为它拒绝暴露出来，并且想逃避艺术家锐利的目光。这样的分离状态，纪德把它引入作品，借助音乐与形象的力量，让读者直接体验到生动的感情；但拒绝向读者解释这种感情。同时向他提出多种假设。纪德以这种方式引导读者分享他的自我，读者也感到生活在感情的高峰状态下，而好奇心驱使他去求得作品的解释。纪德有意通过情节的变化来激起同一感情。这同一感情将经历变态危机，但同时也保持原始的统一，就好像同一旋律总会重现，尽管它会发生各种变化。纪德也有意识让读者的好奇心保持不变。他答应给予一种解释，实则想刺激好奇心，但并不完全满足它，因为害怕它消失，通过情感与好奇心这双重作用，纪德让读者处于非常紧张的状态中。

因渴求了解自己，纪德探究了我的深处。最初，青少年的生活构成了《手册》的题材。由于直觉不足以分离原始的模糊状态，他从中只摄取了一些丰富的片段。《手册》缺乏完整的结构证明了这一点。此外，他身上很多潜在的东西都是杂乱地萌生的，还不能辨清它们中每一个的个性。但青少年的生活以及改宗危机，毕竟构成了一个长达二十二年的无比丰富的时期。这一时期蓄积着未被开发的宝藏，是未来作品的源泉；纪德比任何人都更清楚地意识到这一点，《如果种子不死》已和盘把它托出。

后来纪德在与现实环境接触的过程中，听到了一些在自我的呼唤下所产生的共鸣。那内心的歌，当初还是低沉的，此刻竟被宏亮地唱出来。那些往日朦朦胧胧可能发生的事情，现刻却变成了一种具体的经历，并且表现出了独特性。对此他并不满足，还想把他的每一种倾向推向终极以便知道最后的结果。他通过想象使经历复杂化，并且用想做的来扩充已经做过的，这样他的经验就变得丰富起来。通过研究每次行动中所存在的问题，他会从中发现规律。根据这规律建立起了比实际经历更为丰富的经历，但这样建立起来的经历同于实际经历，因为纪德是根据后者的规律来创建的。这样建起的每一经历构成了作品的题材，而作品却反映了纪德的形象，不过是一种模拟像，然而把纪德与某一人物，甚至是与他最初相象的人物等同起来都是枉然的。米加勒、冈多勒、扫罗，每一人物都只代表纪德的一种潜在性，一旦实现了他们的自我，都会超过纪德。如，扫罗这个可怕的人物，想独自知晓上帝的秘密，拒绝与任何人分享孤独感。上帝的秘密，如果不是扫罗严守的秘密，又象征着什么呢？“他们都想知道我的秘密。难道我自己也知道吗？我不只一个秘密呢。”[1] 在我看来，扫罗最大的秘密具有两面性：一方面人们认为要猜透时让它避开；另一方面中止他人的秘密。扫罗宁可死也不愿托出，然而对此他是完全清楚的。毫不夸张地说，我们可以从扫罗身上看

① A·纪德《扫罗》，第 75 页。

到纪德的一个特点：喜爱秘密。他宁愿人们捉摸他，但害怕人们了解他。因而有意让崇拜者陷入难以解除的困惑之中。而冈多勒代表着纪德的另一个特点：从意识上去占有。对冈多勒来说，享用还不足以成为某一财产的绝对主人，因为享用从意识上排除了对财产的占有；由此看出，享用只是不完全的占有。相反，他人占有你的财产才更使你感到失去了它，更加强了你对已失去财产的渴求意识。在冈多勒看来，这样的意识与享用相比就显得更加牢靠。甚至更加具有快感，会使你的占有变得更加实在。“对我来说，正好相反，幸福要靠他人的支援。”[①]“难道能看到自己的幸福吗？只能见到他人的幸福……”[②]“仅仅当人们知道我占有之时，我才在占有……尤其当人们利用我的财物时，我才感到有了它。”[③]潜伏在扫罗与冈多勒那里的悲剧与米加勒的泰然安详形成鲜明的对照。米加勒体现了纪德的自由意志，这样的自由意志表现了一种天生的纯朴与天真。米加勒渴望生活，沉醉于令人快乐的感觉之中。这刺激了他的感官与肉欲；对他来说，善与恶失去了意义；他只相信自己那瞬间强烈的欲望。热爱自己才是他的权利。“上帝啊！我赞美你，你把我变成了令人羡慕的创造物。”《背德者》的此首题词揭示了这部作品潜含的意义。这样纪德的每部作品都展现了其人格的某一特点。但所有这些特点集中起来

---

① A·纪德《扫罗，冈多勒王》，第 179 页。

② 同上书，第 180 页。

③ 同上书，第 179 页。

并不能构成他的整个人格，只不过在他身上潜伏着这些特点罢了。

纪德并不局限于开发自身，也通过“非人格化”来丰富自己。面对着某个引起他注意的人，纪德会放弃自己的意志，让位于他，站在他的角度来生活。“他随着他自己所爱的对象变。”① 这种非人格化并不是出于好奇心，而是出于“令人难以置信的同情心”；“支配纪德一生的，也是支配他作品的，是一种令人难以置信的同情心，这样的同情心有时达到了‘暂时的非人格化’，这种非人格化多少有点重要，甚至是持久的。”② 在同情心的影响下，纪德融合进了被他研究的那人的思想与感情，并且在内心重创他，但纪德也会很快摆脱这种影响，使自己变得自由起来。正是由于这种非人格化，纪德不断地塑造了各种人物。这样的非人格化里包含着纪德身为小说家的秘密。每当要塑造一个人物，他总是首先使自己生活在这个人物的位置上；然后再用自己的材料塑造一些人物，哪怕他人的感情冲突，也能再现之。那些涉及他人生活的小说，也可反映纪德的形象，但并不是他的原形，只不过是他可能要表现出来的形象罢了。通过他人的存在，纪德也在考虑自己可能会经历的存在状态。

人们会认为此刻纪德具有某一人物的品性，然而在另一时刻他却披上了不同的外衣。随着时间的推移，这种非

---

① A·纪德《伪币制造者》，第258页。

② 罗歇·马丹·杜加尔《当代人看纪德对我的影响》，第182页。

人格化从表面上看产生了一系列的矛盾，但实际上，因为他身上本来就存在着很多相互矛盾的倾向。每种倾向都会在适当的时候表现出来。最初的矛盾寓于相互交错的倾向中。“我从来也不知道要放弃什么，善与恶都想加以保护，我生活在矛盾中。那些过激的东西共居于我身，但并不导致焦虑的痛苦，反而只能加强生存与生命的激动人心的感觉。”① 纪德有意在小说中让过激的东西相撞来引发激动人心的情感。在《伪币制造者》里，爱德华遭到对立利益的困扰。他并不在行动中表现人格，而是通过对奥利维埃、贝尔纳及阿尔芒给予关心来生活。然而他们每个人的特点并不相同，所以爱德华在他们的影响下，都会发生变化，“他随着他自己所喜爱的对象变。”② 借助这种变化，纪德让内在的矛盾凸现出来。

这内在的矛盾意味着什么？难道可以认为在纪德那里无一致性，会遮盖一种真正的紊乱吗？如果说秩序意味着一种逻辑系统，而这样的逻辑系统受同一律支配的话，纪德也许在行动中没有遵守这条规则，而表现出了易变性。但在易变性中，他却保持着固有的一致性。与根据同一律构成的秩序相比，由一致性构成的秩序显得更真实。这些冲突互异只是表面的，而内心深处却是泰然安详不可动摇的，就像湖底的水，尽管湖面波浪相击，它却纹丝不动。任何矛盾冲突都不能干扰那深层的恬静，而艺术家身居其中。对

① A·纪德《杂感录》，第434页。
② A·纪德《伪币制造者》，第258页。

于艺术家来说，每种表现都有它的美妙之处；如果那些美丽的东西迷人，而每个美丽的东西较之它的对手更要光彩耀人，那么尽管它们很奇特也没什么关系。艺术家对众多美丽的东西之间的矛盾是漠不关心的；只要它们使他着迷，他都会加以保护。纪德同时培育了普通人及艺术家这两种素质：当各种倾向任意滋生，相互碰撞之时；普通人会因为它们的对立而感到痛苦，然而无情的艺术家却为之欢欣鼓舞。它们之间的交斗越激烈，在对立中，每种倾向之美就显得更加突出；这些倾向远非是导致紊乱，而是借助力量的对抗，建立起了高度的平衡。酣战中，对抗极为激烈，紧张的状态越来越令人难以忍受，从交战中，突然会诞生秩序与和谐。“这样的‘对话状态’对其他人来说，几乎是难以忍受的，而在我看来，却是必要的。因为对他们来说，这样的对话状态只能有损于情节，在我看来，它远非引起贫乏，而是激励我写出作品，是创作的前奏，促成了平衡与和谐”。[1] 通过各种力量的对抗，纪德在它们之间建立起了平衡。对立的力量越均等，平衡就更安全。在《窄门》第四章里暴发了危机：阿利莎与朱丽叶，热罗姆与阿贝尔俩俩形成对立。他们的意志发生了强烈的冲突，这使朱丽叶精疲力竭，引起了阿利莎的剧痛，造成阿贝尔的疯狂，让热罗姆陷入昏迷状态中；但纵观整个危机，和谐、恬静仍然驾驭着冲突与矛盾。在《背德者》里，自私自利的米加

① A·纪德《杂感录》，第434页。

勒与作出牺牲的马赛兰形成对立。在《菲罗克忒忒斯》里，狡诈、纯朴与美相互较量。在《浪子回头》里，父亲的宽宏大量，大哥的粗暴，母亲的爱，以及弟弟的仇恨，形成鲜明的对照，使人感到了浪子那痛苦的困惑。这样的对抗存在于很多的作品中。对抗并没有造成混乱，而是通过力量的变化，建立起了充满着生机的平衡，纪德固有的一致性就居于其中。这样的一致性每时每刻都会在对立的力量间建立起来。①

## 六、纪德象征主义美学观的形成

在第一部作品《安德烈·瓦尔特的手册》里，纪德试图把握自己心灵里的诗思。而这样的诗思，只有通过音乐的形式才能捕捉住。“我在写作，心灵充满着诗思。它时时刻刻向外奔流，词语无法将它表达出来，”②“情感在律动，强烈起来，平静下去……”③他反复强调过内心音乐的重要性，并且隐晦地谈到过这种自然发生的，只有直觉到的音乐。这种与他内心的自然一起律动的深层音乐。他重视自然发生的音乐，这样的音乐构成了他风格的重要因素，这样的音乐在自由地跳动，冲破了句法的束缚，什么东西都

---

① 关于时间与瞬间问题，请看本文第4部分的结尾部分。
② A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第37页。
③ 同上书，第102页。

不要去破坏它。“主语、谓语和表语，我们总要涉及到，总会与它们发生关系。然而不应满足于此。”[1]“不应受句法的限制，而要驾驭它。如果让思想迁就它，在我看来，那太懦弱了。”[2]从第一部作品起，纪德就表现出音乐性的风格。句子富于变化，像一组组和音一样，词语前后呼应不断地流动。有时词句似乎失掉了逻辑的价值，但是它们那音乐韵调的悠扬却在震动人们的心灵。尽管此时对自己的艺术还无清醒的意识，纪德也未想到让作品屈从于某种现存的理想；性情是唯一的向导：根据自身丰富的情感，他创造了第一部作品，它如同一颗灿烂的原始宝石。

后来在彼埃尔·路易的引荐下，纪德开始涉足巴黎的文学界，与艺术家有了接触，但发现自己与众不同。

在马拉美的沙龙里，纪德感到自己的音乐爱好与其他艺术家相异。“瓦格纳是他们崇拜的上帝，他们对他加以解释评论。彼埃尔·路易甚至强迫我欣赏这样的喊叫，这样的感叹，这种实在令我恶心的‘表现主义’音乐；而我却更爱什么都不表示的‘纯’音乐。”[3]“在音乐家中，我只爱舒曼和巴赫，巴赫那执拗的赋格曲，舒曼那生硬的节奏，这样的节奏能冲破小节与节拍的限制，产生焦虑的情感，男低音借助切分法变化；当声部与声部接合时，分断那些女低音，此刻会产生某种令人难受的厌倦的情感。”[4] 在这种

---

① A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第 201 页。
② 同上书，第 201 页。
③ A·纪德《如果种子不死》，第 3 卷，第 12 页。
④ A·纪德《安德烈·瓦尔特的手册》，第 233 页。

饱含焦虑情感的音乐里，纪德觉察到了自己强烈的然而受到压抑的情感，它在抵抗，不惜一切代价想夺取胜利，哪怕落得粉身碎骨。他受到挫伤的羞耻心以及喜爱谨慎的天性与瓦格纳的自由吐露情感是格格不相入的，相反却使他与巴赫和舒曼接近起来，对音乐的偏好最终也能说明他的情调。

在第一部作品里，纪德还不很重视形式问题，也没考虑到形式问题，就是说还没有去追求一种理想的结构。在他看来，内在自然的音乐构成了诗思的源泉。而形式意味着限制，因为人们迫使变化的感情接受某种凝固的客观性；形式意味着人为的意志，因为人们试图设计一种理想的形式以便让感情永存。在纪德看来，限制与人为的意志令自由的灵感生畏，他讨厌考虑形式问题。认识了诗人埃雷迪亚之后，他感到很失望，因为俩人的理想不同，对纪德来说，诗表示灵感，而埃雷迪亚认为诗在于形式的完美。“与其说他是位诗人不如说是艺术家，更确切地说是手工艺者。我太失望了，竟要自问，失望是不是因为我对艺术与诗有某种错误的看法。也要自问，仅仅提高技巧是不是更有价值。”①

这个时期，纪德还未掌握艺术的内容：他的生活是在梦幻和沉思里度过的，还缺乏实际的经历，也即一种艺术的素材。他那强烈的情感，即将变得明显起来，但受到了

① A·纪德《如果种子不死》，第3卷，第15页。

习俗的约束。因缺乏物质的东西，还在白白地燃烧。他的人格还未显示出来，人格的那些特点仍处于朦胧的状态中，后来，经验这面镜子把它们都映照出来，每一个都具体化为一种实际的经验。当后来纪德与巴黎的艺术家来往时，如果没有经历那种长期枯燥无味的禁欲主义，他会反对现实主义的，因为他爱梦想。此时他产生了欲念，开始放弃梦幻的生活，去寻求新感觉；想摆脱极端的理想主义。“错误不在于从‘现实主义’代表的那种无法理清的混乱里获取普遍真理和美，而是抱着偏见，背对现实。贪婪使我得到补偿……”①。

纪德尤其感到自己与巴黎的艺术家有很多绝然不同的特点。尽管因性格不同而受孤立，但他意识到了自身那独特存在的价值。自身的独特性根深蒂固，强大无比。变成了他追求的终极。他的任务就在于发现自己的艺术，让自己偏爱的人格形成。“我们都应该夸耀自己”②，纪德写道。为了使自己的宏图大志变得神圣起来，他拿上帝的意图作为护身符。“每个上帝的选民在世间都需扮演某种角色，确切地说，就是他本身的角色，而不同于其它角色”③。这种特殊的理想在《纳瑞思解说》里被明显地提出来，这本书是他美学观的宣言。从此以后，纪德变成了一位意识到自身规律的艺术家。

---

① A·纪德《如果种子不死》，第3卷，第19页。

② 同上书，第2卷，第33页。

③ 同上书，第3卷，第34页。

在《纳瑞思解说》里，纪德给象征主义美学的定义是：诗人创造了一种象征真实的完美形式。但真实与完美的形式意指什么？他只给了我们某种模糊的解释。假设对他的思想不产生误解的话，真实就有两种：科学家与艺术家那里的真实。“他（科学家）在寻找事物的原型，以及它们演变的规律，然后重建一个普普通通的世界，在这样的世界里，一切都按正常的秩序排列”①。根据事物的规律建起的这个世界是完美的，因为它是可以理解的，也是真实的，因而是必然的。这理想的世界与表象的世界相对立，在后者里，混乱与偶然性破坏了秩序与必然性。在纪德看来，诗人也要通过现象去发现真实，但这是另一种真实，被他称之为“观念，自身存在所蕴含着的那种内在和谐的数”。②既然，纪德要让自己的表述晦涩，那是有充分的理由的。人们怎么能用一种确定的表达方式来凝聚综合性直觉呢？而这样的综合性直觉里融合了我们以及世界的真实。在纪德看来，自身的真实以完美的常数表示出来，在这样的数里，自身的存在保持绝对永恒的状态——脱离了时间；世界的真实通过观念表达出来；这丰富具体的观念与视觉的性质相同，包含着世界美的原型，而这视觉比表象更完美。从逻辑上看，自身以及世界的真实是不同的；但在艺术家的直觉中他们却是相互渗透的。在这最初的直觉中，观念与内在的数已同化。下面这段话表达了这样的思想：“虔诚的

① A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第23页。

② 同上书，第24页。

诗人陷入沉思之中；他俯身朝向那些象征，悄悄地深入到事物的内部，一旦发生幻觉，就会发现观念，自身存在所蕴含着的那种内在和谐的数……把它逮住……”① 完美的形式意味着“最初已失去了的形式，那种乐园般的晶明的形式”，这形式是永恒的，独立于时间之外，它诞生于那些和音的相配，数与数的配合，以及那些线条的协调。在表象世界里，一切形式都是不完美的，短暂的；唯独头脑里根据某种理想创造的完美形式才能通过自身的必然性延续下去。不论是完美的形式，还是那些不完美的形式，都只有一种象征的价值。“每种现象都是某种真实的象征。它唯一的任务是把真实表现出来，而唯一的罪过在于更爱自身”。②“观念的每种象征符号都趋向于爱自身甚于它要表现的观念”。③“每一完美的形式都在表现观念，而世界真实以及诗人的真实已在这观念里结合起来。尽管一部作品的形式，没有真实的意义可以是完美的，但这种空洞的形式总会消亡的；而把形式固定在空间，生动的观念禁锢在时间里，它们必然会因为各自的本性不同而分离。当诗人用形式表达观念时，他是在用确定的东西再现难以理解的东西，赋予前者一种象征符号的价值。作品像是晶体——不完全的极乐世界，在那里，观念会重新变得高度纯洁起来……在那里，再高雅的词语也不能取代思想，——在那里，

① A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第 24 页。
② 同上书，第 21 页注释。
③ 同上。

句子是有节奏的，可靠的，但仍然被当作象征符号，当作纯象征符号，在那里，话语是透明的，可起到表露的作用。”[①]“夜已深了，万籁俱寂，连空气似乎也已入睡，只能隐约听到远处传来的狗吠。阿拉伯狗像豺狼，整夜不停地吠叫。我眼前是小院子，对面的围墙在院中，留下一块斜方的阴影。棕榈树挺立着，既无色泽也无生命的悸动，仿佛永远静止不动了……睡梦中尚能感到生命的悸动。而在这里一切似乎都已死去而非入睡。面对这种死寂，我不胜惊恐。突然我又一次深深感到自己还活着，仿佛要打破这寂静。这种感觉如此强烈，几乎使我感到痛楚。我若能如野兽一般地嚎叫，那就定会失声呼喊。”[②] 这段文字，不加掩饰地表露了面对死的影响而发出来的悲剧性的抗议。那些黑影，凄然的黑夜，凶险的月光突然唤醒了死神，米加勒害怕它的威胁。死神的影响削弱了他的抵抗，但米加勒还在强烈地反对以证明自己仍然存在。害怕死神的心理，过去是潜伏着的，此时一见到死神却突然表露出来，并借助死神这一象征符号具体化。纪德的美学观与象征派诗人的美学观相似：他们都视作品为某一深层现实的象征，任何一位艺术家如果不借助象征就不可能表达这种丰富的然而却无法表述的现实。这样的现实，纪德谓之“观念”，兰波称之“未知”，波德莱尔叫作“幽昧而深邃的统一体”。这些词语很晦涩，并未把它的秘密道破。这样的现实，尽管

① A·纪德《六论集》，《纳瑞斯解说》，第 25 页。

② A·纪德《背德者》，第 77 页。

他们不能用明确的词语加以限定，但却可以直觉到，并指出了到达这一现实的秘密通道。在兰波看来，“诗人必须使自己成为通灵人”；“通过长期的、广泛的、理智思考的过程，打乱‘所有感官’，”“他到达了未知”①。在波德莱尔眼里，诗人应寻觅各个感觉的“相互感应”，② 在幽昧而深邃的统一体里去捕捉那些感觉以及它们产生的回响，在这统一体里，那些感觉的回响交织在一起。通过这些感觉的融合，诗人最终就能把握诗的本质。对纪德来说，诗人只有放弃自我才能揭示诗的隐秘：“因为重犯旧错，乐园会得而复失：人总是想到自己，这傲慢的小人不愿隶属他人，而他的情感却受人支配”。③“只有当诗人耐心地等待，艺术家像摩西在西乃山上那样与世隔绝，摆脱事物与时间的纠缠，深入芸芸众生之上的光明境地，”④ 此刻，诗人才能把握“观念，自身存在所蕴含着的那种内在和谐的数”，诗的隐秘。尽管兰波、波德莱尔和纪德是通过不同的途径才发现诗的隐秘的，但他们的思想却存在着某种共同点：诗的本质潜藏在诗人的内心深处；事物，感觉只是象征符号而已。在纪德、兰波、波德莱尔看来，一旦诗人摆脱了事物的纠缠，打乱了所有感官，深入到幽昧的统一体里，总而言之，摆脱了感官世界，就能使自己变成知晓“未知”的“通灵人”，把握诗的隐秘。一旦诗人摆脱了逻辑推论的束缚而沉

---

① A·兰波《通灵人的信》。
② A·纪德《六论集》，《纳瑞斯解说》，第 21 页。
③ 波德莱尔《恶之花》，第 92 页。
④ A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第 25 页。

浸在直觉里，他就会感到自身的人格以及事物的概念荡然无存。彼此交融，顿生妙语：唯独借助直觉诗人才能把握内心世界的律动以及外部世界的具体形象，最后这两者化为同一种存在。当诗人让内心世界的律动与外部世界的具体形象交融起来之时，他会进入彼此不分的模糊状态。象征派诗人正是在世界与我的交融中猎取到了诗的本质；尤其是马拉美，他保持平衡于危险的边沿上，稍一倾斜，就会跌进虚无之中。这种散开的然而具体生动的现实，构成了他诗的本质，被马拉美以晦涩独特的方式表达出来。只有晦涩独特的方式才不至于破坏这样的现实，而诗人把它保持在自我与世界的交融中。在我们看来，这现实很难把握住，然而《牧神的午后》却使它变得清晰明了起来：

“我爱过一个梦么？
古老之夜结成的疑惑
被真林里许多细枝驱走。
唉！竟证明我曾经单独
将完美的假象当成杰作。
让我们思考一番……
　　　　　　　　否则遭你责难
的女人会迷住你超凡的感官！
贞女蓝色冷漠的眼睛
恰似水泉映出牧神的幻影：

另一个在叹息，你会说她异样无比，
像热天的微风把你的发丝吹起？
！虽说凉晨在搏斗，现刻热得难受，
不动了，已疲倦，昏厥过去，
未发出我那长笛
在和音缭绕的树丛里吹起的水声；
唯独双管向外急速地排气，
而后旱雨里回荡着它的声音，
那是灵感可见的，祥和的，人为的气息
在平静的天际
重归天宇。”①

在这节诗里，牧神的爱与其梦和世界交织在一起；但这样的爱却保持着双重性：“蓝色冷漠的眼睛映出的幻影”和“重归天宇的灵感”。然而这样的双重性诞生于对爱的思考。这爱似乎是朦胧的：

“它让模糊的面颊转向自己，
在长长的独奏中，梦见我们曾观赏
四周的美景，这美景与我们执著的歌
人为地交织在一起；
也梦想让响亮、虚幻、单调的旋律

---

① 马拉美《诗集》，第73、74页。

像情歌一样抑扬动听。
从我闭目仰卧或侧卧
而做的常梦里消去。”①

关于象征派诗，兰波向我们作出了一些明确的阐释。在他看来，到达“未知”的“通灵人”能把握感官世界之外的现实，这现实无比丰富，构成了诗的真正源泉。“然而窥察那不可见，谛听那不可闻并不等于去再现死去的事物。”②“波德莱尔是一位通灵人，诗人之王；一位真正的上帝”。③ 对于兰波来说，能窥察到那不可见的东西，等于产生了幻觉。“我的精神迷乱终于在我眼里显得无比神圣。”④“我已经习惯于单纯的幻觉：那分明是一座工厂，我却看到一座清真寺，天使组成的击鼓队，天宇路上驰行的四轮马车，沉没在湖底深处的沙龙，还有妖魔鬼怪，还有种种神秘：一出歌舞剧的标题在我眼前展示出种种令人恐怖的景象。”⑤ 一旦摆脱了感官世界的束缚，诗人的精神就会自由起来；一种具体清晰的幻想，像幻觉一样，会占据他的思想，这样幻想支配着诗人，并被他结晶成美：诗就这样悲剧般地诞生了。诗人只有通过幻觉才能把握住超感官的世界，揭示象征派诗人追求的那种无限美的秘密。

---

① 马拉美《诗集》，第 76 页。
② 影射戈蒂耶·勒孔特·德·利尔。
③ A·兰波《通灵人的信》。
④ A·兰波《地狱的一季》，第 71 页。
⑤ 同上书，第 70 页。

## 七、纪德的古典主义

长期以来，古典派与浪漫派一直对峙着。古典派的作品包含着普遍的真理，浪漫派的作品乃以抒情的方法去解释个人的经验：一个是理性，一个是感情，二者格格不相人。这一对立在纪德的作品里得到了解决，它把这两种理想调和起来。

因为需要自由，浪漫派高唱个人的人格，对个人的关心促使他们强调人的特点，在他们看来，这构成了人的独特品性。按照某个确定的社会里的人的形象或者整个人类的形象来创建某种类型的人，他们毫不关心，因此，他们那里的人是无条件存在的。而古典派却寻求普遍性，塑造一些类型的人，这些类型的人反映了人的共同本质，这样的人生活在某个确定的社会里或者一切时代，古典派再现的人因为生活在确定的条件下，所以表现出必然性的特点。这样的必然性确保了他的延续性和真实性。纪德调和了必然性与特殊性：他的作品包含着个人生活的独特性，但这独特性具有普遍的意义。他把个人的经历看作某种真理的象征，从个人的象征中，挖掘出普遍的意义。为了使这意义变得更加明了，他从原始的象征出发，创建一种更加完美的象征。过去模糊地存在于那种盲目创建的原始象征里的普遍意义此刻却凝结在根据必然规律创建的象征里。这

完美的象征，作为作品，打下了个人的烙印，却包含着普遍的意义。《窄门》是一部综合性作品，既涉及到阿利莎的激情，也触及到爱情、道德以及宗教信仰问题。阿利莎的经历很复杂，提出了一些有关整个人类的问题。她的经历能解释说明自己的本性，但有关人类的一些问题也贯穿在这一经历中。纪德的古典主义存在于个性与普遍性的相互渗透之中。“我们追求的目标，是广泛的一体化。”① 纪德的作品包含着完整的意义，他的我反映了世界的形象，而世界把它归入到普遍的真理中。在他的作品里，这两种范畴相互渗透，组成了一种复杂的范畴：个人的经历属于实际的范畴，普遍真理属于理性的范畴。当理性的范畴渗入到具体行为里，并且不破坏实际范畴之时，这两种范畴就会交织成一种完整的范畴。“这一范畴足以令我们满意——在它那里，我们的本性能完整地表现出来，所有那些在现代世界里骚动的成分，经过自由扩散之后，将按照相互之间的真正关系组合起来。”② 在纪德的作品里，实际范畴与理性范畴经常相互渗透。《窄门》里，阿利莎的思考可见于她的个人生活史；尤其是《伪币制造者》，它在展现所有人物的行为的同时，通篇都贯穿着爱德华的沉思；《背德者》尽管结构简单不利于刺激读者的好奇心，但时时处处所发出的话语无不揭示了米加勒的秘密，最后，梅纳勒克的讥讽道出了故事隐秘的意义。

---

① A·纪德《杂论集》，第 43 页。

② 同上书。

浪漫派描写充满感情的人：勒内忧郁而爱遐思，对自己的感情不加分析与评判，虽说曾经历过。他的心理只限于感情这一面。相反，古典派却描写复杂的人，乃至他的勃然大怒。拉辛作品里，内隆表面的犹豫与他无情的决定形成鲜明的对照。他的残忍被诡计遮盖起来，似乎在他的整个心理世界里生来就具有的。纪德的作品也描写人的复杂性，但这涉及到感情波动而引起的复杂性。虽然他不像拉辛的作品那样，用诡计与圆滑来掩饰感情，但是人物却感到需要摆脱已经历过的感情，也充满着战胜软弱的自豪感，这总令他不满足于现状，因而一种感情总在不断变化，每次变化都会短暂地展现感情的某个侧面，而感情的每一不同形态也会再现感情在特定的情况下所能达到的某一强度。阿利莎的爱通过一系列的危机而发生了变化。起初，她那种神秘的爱渗入到对热罗姆的爱里，而后与之对立。虽然阿利莎爱恋热罗姆，但不能放弃上帝，甚至考虑到上帝时，也不能从对热罗姆的爱中摆脱出来。这两种爱经历了不断的危机：诞生之时，它们相互渗透，随后平行发展。一旦爱变得强烈起来，她就与之斗争，至少从表面上要战胜它，但在最后的冲突中，由于不断地扼杀爱，阿利莎也毁掉了自己的生命，尽管如此，对人的爱仍然存在于对上帝的爱里。感情的波动可以通过其成分的复杂性来解释说明。在纪德那里，人物的激情并不会使他们的心理失去平衡。他清晰的思想能深入到感情里，使它超俗，并得到发展；由于思想已使感情理智化，因此后者失去了冲动性的

特点。他那经过深思熟虑后而表现出来的意志能控制激情的爆发，但后者多少也能动摇有意识的强烈意志。这样的意志里包含着对理想的真正憧憬，能部分地引导人的行为，然而不可摧毁的激情也会不时地干扰憧憬的一致性。根据感情、思想、激情、意志所处的主导地位，他的心理也会展现出不同的面貌。他的心理的复杂性具有他赋予古典主义一词的含义。在纪德看来，古典主义意味着一体化。"我们认为只能有一种真正的现实主义，就像只能有一种艺术是真实的、古典的一样，同时也认为，在这两种情况下，标准就在于感情与理智的一体化。"[①] 实际上，纪德描写了人的全部心理世界，理智与感情已深入其中，在这种复杂的心理世界里，统一性潜藏在矛盾中。人的统一性充满活力，更确切地说，虽然有矛盾，人还是保持着根本的统一性，这种统一性是通过矛盾达到的，可看作一种充满活力的平衡。

在风格方面，纪德创造了一种不同于浪漫派与古典派的独特语言。浪漫派表达了一种自然而生的感情，并且加以夸大。雨果的过分的言词，缪塞的无病呻吟都是好例子。相反，古典派喜欢美好的形式，他们的语言高雅、清晰，并且使强烈的感情保持高度的平衡。至于纪德的风格，一面有讲究的形式，一面有自由的内容，丰富的情感充溢词句之间，精确娴雅的笔调，加情感以有章的步伐，总之他的

① A·纪德《杂论集》，第 42 页。

风格里，外有古典派的技巧，内有浪漫派的自由。作为古典派，他的句子服从理想与高雅的要求；但他又超出了古典派，赋予个人的感情以自由。尽管他很注重格调的高雅，但技巧一点也没有破坏感情的自然平衡。无任何节奏来改变句法。他的风格随感情的发展而变化，其句法也与结构一同变化。“我坐在这花园里，见不到太阳，但是空气由于反光而晶莹发亮，蓝天仿佛变得澄澈透明了，仿佛飘下了雨丝。一点不错，我看到光的波浪，光的漩涡。苔藓上闪现着一些水珠般的莹光；一点不错，在这大路上，光就像在那里流动，而停留在那些树梢上的，则是镀了金的泡沫。”① 在这段文字里，风格随光的不断加强而变得雄浑起来，句法也随光的不断运动而变化；第二句在同“光的波浪”和“光的漩涡”一起上下起伏，而后像“光的流动”一样向前延伸。

在纪德之前，福楼拜也曾想创造一种以固定的形式表达自由内容的风格，让古典派与浪漫派的理想协调起来。但是过于注意形式却扼杀了感情的自发性。《萨朗宝》这部充满着描写的小说，只提供了一些毫无生气的画面：句子滞重，其节奏死板，句与句相脱离，所有的句子并列起来，而缺乏变化。因为描写没有应用透视法，所以无深度感；画面呈平面，可从任何距离和角度观赏，也能一块块地而不能逐渐深入地发现画中的景物，因为这种画只有一个平面。

① A·纪德《地上的食粮》，第 57 页。

"无花果树环绕着厨房;一片枫树一直蔓延到翠绿的矮树丛旁边，那里红石榴在一簇簇白棉花中间辉映着；挂满葡萄的葡萄藤攀附在松树的枝干上；一片玫瑰园在法国梧桐底下花朵盛开；青草地上到处有百合花在摇动；黑沙子掺和着珊瑚粉铺满花园的小路，当中那条林荫道，两旁植满柏树，从这一端到那一端，仿佛两排绿色的方尖碑。"① 相反，纪德的描写能表达他曾经历过但渐进的感觉。他的描写充满活力，感觉同时也在进行综合。虽然已转换成空间形式，但他的感觉仍然是综合的，因为句子没有破坏感觉的活动，感觉的渐进也可见于风格里。无任何停顿来破坏一个句子动态的协调一致，这样的句子不断地运动，句法也服从这运动的要求；每个句子都构成了一种平衡，这一平衡保持在某些支点上，但从来也不会固定在任何支点上；风格按运动的节奏变化，词语的音乐性也能表达运动的感觉，就好像音乐性是运动本身所固有的；总而言之，句子与视觉在不断的运动中同化。"起初，是一条极细的裂缝，而后发出了声响，它向远方扩散，越来越刺耳，随后在暴风雨中嘘嘘作响，发出呻吟。伊格德拉齐尔树已枯萎，在摇晃，劈啪地响；微风在树叶里嬉戏，树叶微微抖动，卷缩起来，刮来一阵狂风，搅得树叶乱飞，并把它们带到很远的地方——带向夜空那从未去过的地方，带向危险的海边。圣书已脱开，书页也散落在那里。"② 在《包法利夫人》里，福楼拜

---

① 福楼拜《萨朗宝》，第 2 页。

② A·纪德《六论集》，第 16 页。

的风格变得更加灵活了，低沉的声音以及对称的节奏都荡然无存，这曾使《萨朗宝》里的描写死气沉沉。他的风格里开始充满着真感情，变得隐晦起来，句子随着梦幻那飘逸的节奏上下起伏；声音虽不宏亮，但纯朴庄重，令人陶醉在美妙的和谐中。然而福楼拜过于滥用比喻了。他不仅直接地分析原始的感情，而且还运用了生动的比喻，这使分析改变了面貌。感情实际上在不断地发展，但福楼拜以两种不同的方式再现之，因而统一的感情被一分为二，平行对应地发展。"她觉得吊灯照耀，她还像在跳回旋舞，挎着子爵的胳膊，同时赖昂离的也不远，眼看就要过来……但是她总意会罗道耳弗的头在身边。这种甜意的感觉就这样渗透到她那些从前的欲望里，好像一阵狂飙，掀起了沙粒，香风习习，吹遍她的灵魂。幽渺的氤氲卷起了欲望旋转。"① 与福楼拜相比，纪德更尊重感情那充满活力的统一。在他看来，象征着难以把握的原始感情的句子只有一种象征价值。它的真正功能在于暗示被再现的感情。如果爱句子胜过句子所表达的感情，那么作者就会失去句子的真正意义，所以纪德力图使句子服从感情的发展。而感情具有双重性：他先加以压抑，而后让它显示出来，最后抛弃它；他身上有两股对立的力。如果一方获胜，另一方会伺机报复，并将铲除它。一方的胜利会每时每刻引起另一方的失败，以致于包含着两股力的感情呈曲线发展。感情的双重

① 福楼拜《包法利夫人》，第 162 页。

性也表现在风格里，而这风格就像舞台的灯光忽明忽暗地变幻：未泄露的秘密钻人句子的深处，给某些确定的词语蒙上一层令人忧虑的阴影，被压抑下去的疑虑或者经过乔装后的讥讽会束缚句法的自由扩展，就好像感情一达到高峰状态会立刻消沉下去似的。“我们两人中必须有一人到达目的地。我既然没法指望克服自己懦弱的心灵中的爱情，那么，上帝呵，请允许我，请给我力量去教他不要再爱我。我牺牲自己的功德，而将他那比我高尚万倍的功德献给您……我的心灵今天因失去他而哭泣，这正是为了来日在您身上和他相聚……”①

纪德的古典主义要求艺术家必须放弃个人主义。想放弃人类而拯救个人主义必然会把个人主义限制在狭小的圈子里。为人类而放弃个人主义必然会敞开胸膛迎接人类。这样，他作为一个人，才是完整的。“一个伟大的艺术家关心的只是：尽可能变得人类化——更确切地说：变得平凡起来。二十年前，我曾这样写道。由此，他才能变得最富于个性。为了自身而逃避人类只会变得奇特、怪僻、不完善起来……也许在这里应该引用福音书里的一句话吧？——因为我不认为会曲解这句话的意思：凡要保存性命的反要失掉它，要失掉性命的反要得着它，如果把希腊文本更准确地翻译出来，那就是使它变得更有生机”。②③

---

① A·纪德《窄门》，第220页。
② A·纪德《杂论集》，第38页。
③ 请看本文第一部分的末尾部分。

## 八、现代人眼光中的纪德

*1* 纪德的作品无论是形式还是内容都太特别了。最初人们未敢随便置词。但是对于这一个富有活力的作家，人们是不能永远保持缄默的。于是对他或好或坏的批评便先后出现了。

亨利·马西斯揭起道德的旗帜向纪德进攻。然而他的责难是无力的：如同福楼拜和波德莱尔一样，尽管人们从道德上谴责他们，然而他们的名字却变得伟大起来，道德并不因纪德而丧失价值。唯独作品美才能确保艺术家的价值。至于道德，它既能毁损也能保护一个艺术家。在研究纪德专著的第一部分里，马西斯肯定纪德对人们造成了有害的影响。“只有一个词能限定这样的一个人，这词用得很少，是留作专用的，因为作恶的意识以及堕落的意志还不是普遍存在的，这词就是‘魔鬼附身的人’。这不是三十年前盛行一时的口头上以及文学作品里的撒旦。这是使用一切手段腐蚀人的一个头脑非常清醒的人”。[1] 马西斯强加给了纪德一个多么可恶的罪名啊！然而纪德在作品里并没有

---

① 亨利·马西斯《评论集》，第2卷，第21页。

强迫别人接受什么，也没有赞美过任何道德。他的作品仅仅再现了人类的戏剧，每个人都可以按照自己的喜好从中发现某种真实性的东西。“我只看重作品，作品里没有什么是事先定好调的，在这作品面前，每个人有提出异议的自由”。① 在研究纪德专著的第二部分里，马西斯又加给纪德以精神不健全及反对教会的罪名。也许纪德按照自己的思想解释了福音书；由此，他逃避了基督教的清规戒律。然而在《难道你也？》里，他的祈祷是动人心弦的，无邪的，无人会怀疑他的真诚，即使这真诚是短暂的。撇开纪德的信仰且不论，他相信祈祷的效力却是个事实。当论及到纪德人格不健全时，马西斯指出了纪德那恶魔般的嗜欲。“他是一个这样的人，害怕自己病态的本性的暴露，因而感到有必要扩大正常心理的范围，增加所受道德的内涵；他也是一个艺术家，全靠这艺术家的帮助，一个普通人才能生存下去，摆脱精神病的折磨，知晓与己不同的另一对象物，去创造甚或可以说去发现另一方天地，找到一种治疗方法，进行身体锻炼，实施某种戒律”。② 没必要对精神不健全这一责难进行反驳。《安德烈·瓦尔特的手册》相当多地暴露了纪德青年时代所经历过的病态的紊乱。然而问题在于去了解纪德的作品是否健全：可以看出每部作品都包含着秩序，并且是和谐的。任何艺术家如果不能获得使他的全部精神财富达到高度平衡的极乐至福，就不会创作出作品来。

---

① A·纪德《杂记》，第 40 页。

② 亨利·马西斯《评论集》，第 2 卷，第 34 页。

从 1891 年起，《纳瑞思解说》显示出纪德已实现了极乐至福。这部美学宣言里弥漫着一股庄严的恬静气氛；纪德特别把永恒的安宁与平静看作艺术家追求的最高境界。后来他的全部作品都显得非常恬静。在研究纪德专著的第三部分里，马西斯谴责纪德对雅克·里维埃造成了不良的影响，就好像里维埃思想上的苦恼以及精神上的紊乱是纪德造成的。“没有一个人如此严重地受到纪德思想的腐蚀，如此天真地去感知它，如此亲切地让它深入到自己的精神世界里，带着如此的惊恐不安及快乐的意识去接受它”。[①] 从写给纪德的信以及研究纪德的文章里可以看出，里维埃对纪德是很崇拜的。然而两人的本质差别也可通过他们对待焦虑的不同态度看出来。里维埃陷入焦虑之中而不能自拔，纪德却是由不安中解脱出来的。亨利·马西斯也承认里维埃一点也不泰然。“因为不管干什么，追求什么，他都没有达到那种排斥异己的泰然心境，而纪德与普鲁斯特的这一品格却使他赞叹不已。”[②] 为什么是排斥异己的呢？因为这样的泰然心境如同纯净的冬晨一样，纪德能否达到永福完全取决于它；对此里维埃是不知道的。“乌利西斯，我的行为，我的话语，都像已冻结起来，永恒不变，如同一圈矗立的岩石把我团团围住。每天一触到它们，一切激情就会平息下去；我感到真理总是坚如磐石——也同样要求行为永远更加坚定、更加美；真实、纯洁、晶明，美上加美。像白

① 亨利·马西斯《评论集》，第 2 卷，第 83 页。
② 同上。

霜结成的晶体一样，如果太阳出来的话，光线也能从中穿透过去”。①

在研究纪德的专著里，苏代忽略了《背德者》、《窄门》、《地上的食粮》等最有价值的作品，而去分析二流之作。运用的方法只限于简述一本书的故事梗概。如《梵蒂冈的地窖》……所以他的评论多若隔岸观火，不着边际。在他看来，拉夫卡迪奥的“非理性行为”变成了“反理智主义的讥讽”……② 真是谬见！《背德者》被看作对社会的嘲讽。“安德烈·纪德先生本想作冷面滑稽的人来嘲讽那些笨伯所恪守的尼采的伦理道德”。③ 嗳！怎么搞的！米加勒竟成了笨伯！面对着这样一部严肃的悲剧作品，如果洞悉了米加勒隐秘的心理世界，那么是决不会付之一笑的。此外，苏代撇开了纪德的人格来考虑其作品。然而纪德的作品首先象征着他的生活的戏剧，撇开其生活，它将失去完整的意义。它虽是一种纯象征，也一点都不会描述所过的生活；更准确地说，它再现了纪德的内在人格，这样的内在人格由他的经历结晶而成。毫无疑问，苏代撇开了纪德的思想而谈纪德的才华；然而人们不知道当苏代认为纪德的作品实际上再现了个人的全部生活之时，会不会背弃了纪德。

雅克·里维埃揭示了纪德的一个重要的方面：作品结

---

① A·纪德《六论集》，《菲罗克忒忒斯》，第 141 页。

② 保尔·苏代《安德烈·纪德》，第 40 页。

③ 同上书，第 16 页。

构或风格所表现出的复杂持续的多变性。他的风格美首先存在于“句子的运动”① 中，存在于“句法”② 里；而后由于有意地实施节制，他风格的节奏也被埋没了。“它们（句子的运动）已钻入句子的深处；变得看不见了。然而它们仍存在着；像地下水一样潜入底层；悄悄地带走了词语”。③ 至于作品的结构，它服从复杂感情的变化。他最初的那些作品由一些插曲构成。“全部的插曲组成了一个不稳定的体系，各部分既相互邻接又各不相同，就像一个复杂的心灵在瞬间内调配各种感情一样。”④ 甚至后来当纪德描写人类的戏剧时，也把一些杂乱的琐事搜集起来。“它们（那些琐事）从几个地方出发，有不同的来源，按照它们的意图汇集起来，而不是连贯起来。”⑤ 在研究纪德专著的第二部分里，当里维埃分析纪德的心理时，描绘了它的复杂性及多变性。按照里维埃的解释，纪德的多变性是保护其复杂性的一个条件。当探索灵魂的无限宝藏之时，“一旦内心世界极为复杂的感情突发，纪德也会不知所措”。⑥ 他难以放弃自我的任何一种可能性，因此，全都加以保护。然而每个行动都需要人们作出选择；为了使自己不因选择而变得贫乏，“最好是不采取行动”。⑦ 在沉思中，纪德对每个欲望都

① 雅克·里维埃《研究集》，第 181 页。
② 同上。
③ 同上书，第 190 页。
④ 同上书，第 198 页。
⑤ 同上书，第 202 页。
⑥ 同上书，第 214 页。
⑦ 同上书，第 229 页。

很喜爱。在不断改变自己爱好的同时，他实现了所有的欲望。他不受任何东西的支配，摆脱了一切束缚。

1928年，加比多尔出版社出版了《安德烈·纪德》一书，这是一部表现出友善态度的集体之作。其中的每个作者试要把纪德的各方面描写出来；然而他们对纪德的研究并不全面，只不过不同程度地表达了对纪德的崇拜，某些深刻的回忆也证明了纪德的善良之心。——在他们眼里，纪德远非是人们有时所形容的那种可怕的形象。

近来有两部作品全面地研究了纪德：夏尔·杜博的《与纪德的对话》以及弗朗索瓦—保尔·阿尔贝的《浅谈纪德》。他俩透过纪德的作品研究了纪德的方方面面。个人的回忆有时也能使解释更加明了。由于对作品及作者的长期接触，因而能深入到纪德的心理世界里。他们的作品里星散着很多独到的分析。虽然这两部作品因缺乏系统性让人更清楚地看到了纪德的不同特点，但是给那些想了解纪德的统一性，甚至是矛盾中的统一性的读者带来遗憾。这两部书的区别在于阐释的方法不同。杜博被直觉引导着，放弃了自我以求尽可能地迎合纪德的人格。当分析到最初的直觉时，他不试图解释说明自己的印象，也不把印象变作一种剖析。他贴近作品，但提不出多少假设。他的愿望似乎在于让纪德再生。阿尔贝的方法不同，直觉与推理并用。直觉到的再去推理证明之。在他的书里，纪德的人格更多的是被构造出来的，而不是感觉到的，他研究纪德的思想不是更多地与纪德本人相比，而是与整个人类相参照。虽

然他阐释得不太深刻，但涉及的层面比较宽泛。人们徘徊于杜博的新感觉与阿尔贝成熟的思考之间。

至于纪德的统一性，还无人论及到。有时人们猜测也许纪德的复杂性遮盖了其精神世界的统一性。里维埃虽作出了不少努力，但仍不能建起纪德的真正人格。在杜博看来，“纪德的统一性只能连续地产生”。[①]“纪德精神世界的深处，存在着某种自然的、潜在的，但固有的反柏格森主义的东西。尽管他的‘那些欲望’可以‘同时产生’，但总具有连续性的特点。”[②] 人们怎么能想象心理世界的统一性以连续的方式存在呢？连续性的思想势必会排除持续的统一的可能性。当人们假定连续意味着意识的不断重复，也不可设想意识的功能是间断的。然而对纪德的作品，我们总固执于连续的这个印象。这种连续的印象也许可通过以下的事实来解释：纪德的逻辑中充满着对立的东西，他不时地改变观点。当纪德不断地使自己的思想适应各种观点之时，一方面，我们会感到纪德的思想是连续工作的；另一方面，我们会假设空间里的同时性可能表现为时间上的连续性。然而如果人们把各种观点都看作思想应遵循的准则，那么前者与后者就具有相同的价值。假设纪德让自己的思想活动从某一观点跳到另一观点，使自己的思想适应几项应遵循的准则，这又有什么了不起的。两种观点的对立并不意味着思想的中断。

---

① 夏尔·杜博《与纪德的对话》，第147页注释。

② 同上书，第145页注释。

## 2

人们应该以艺术家的眼光去研究纪德，因为一摆脱了新教道德的束缚，纪德就使自己成为了艺术家。从此，在他那里，道德的兴趣服从于艺术的兴趣：道德戏剧构成了他描写的题材，而他并不保护任何道德，甚至他自身的道德。至于宗教方面，也发生了同样的变化：他于宗教信仰中只保留了强烈而无名的虔诚之心，然后把它变作艺术家的执著追求。但是在纪德那里，艺术家并不独立于道德家和神秘主义者而存在，更确切地说，他们是携手并进的。道德家与生活接触，对道德危机感兴趣，但情欲却令他痛苦难熬；人的尊严与屈辱他兼收并蓄。纪德说道："我从来也不知道要放弃什么，善与恶都要加以保护，我生活在矛盾中。"① 这实则与他作为道德家而存在有关。这存在只构成纪德人格的次要成分，因为道德方面的骚动尽管很强烈，也不能破坏深层的恬静。这恬静能使艺术家避开现实生活这暴风雨的侵袭。无论造成道德家痛苦的感情多么强烈，艺术家都能主宰之。尽管感情各自不同，艺术家都能让它们协调起来，形成一支复杂的交响乐。在道德家那方天地里相互冲突的一切骚动，一旦进入恬静的境地，都会相互协调起来。纪德以艺术家泰然的心境避开了道德家的烦躁不安。在《纳瑞思解说》里，他视幽静为艺术家追求的最高

① A·纪德《新杂感录》，第 434 页。

境地。“……人群中有时也存在着幽静的地方，艺术家退避到那里，就如同摩西在西乃山上那样，与世隔绝，摆脱事物与时间的纠缠，深入芸芸众生之上的光明境地。”① 在这恬静的境地，艺术家能摆脱情欲的骚扰。他默默地注视着象征符号，通过它们来把握现象的意义。他赋予这真正的意义以完美的形式，“一种永恒的形式，它那真正的必然的形式，——乐园般明快的形式。”②

在《纳瑞思解说》里，纪德把诗人比作神秘主义者，这不是一种简单的比喻，它表达了纪德的真正思想。在纪德那里，神秘主义者在支持艺术家。艺术家的执著追求中渗透着神秘主义者的虔诚之心。神秘主义者潜入到了深邃的境地，其灵魂已摆脱了世俗的虚荣，得到了上帝的圣宠，并且爱上帝，完全地牺牲自我，服从上帝的旨意。唯独神秘主义者通过完全地牺牲自我才能获得的超感官世界的圣宠，构成了极乐至福的永恒的源泉，艺术家尽管很少能放弃自我，但仍然能预感到这圣宠并且追求之。在指引他走上天国之路的神秘主义者的帮助下，他也能获得这圣宠。纪德说道：“从此应该生活在无穷尽的生命里。”③ “这无穷尽的生命，即使不是每时每刻地意识到，与我又有什么关系。”④ 这涉及到神秘主义的虔诚之心还是艺术家的执著的

---

① A·纪德《六论集》，《纳瑞思解说》，第 25 页。
② 同上书，第 24 页。
③ A. 纪德《难道你也?》，第 27 页。
④ 同上。

追求？更准确地说，这是艺术家赞同神秘主义者的虔诚之心，而不是他的信仰。

在纪德那里，道德家、艺术家与神秘主义者的态度中存在着某种共同的东西，那就是基督下面的那句话，支配纪德人格的根本态度的也寓于其中："凡要保存性命的反要失掉它，要失掉性命的反要得着它，如果把希腊文本更准确地翻译出来，那就是使它变得更有生机。"[①] 这句话，如同任何象征符号那样，虽只一个谜底，但引起了不同的解释。纪德并不通过阐释去揭开这一象征符号的秘密，而是要生活于其中，活脱脱地把握基督这句话中所蕴含的自我牺牲精神——这自我牺牲精神中存在着两股对立的力：自尊与屈辱；更准确地说，是屈辱中隐藏着自尊。

纪德的自我牺牲精神通过不同的形式表达出来。在宗教方面，他保持着对基督的信仰，不是因为基督是上帝之子，而是因为："他的话是神授的，无限地高于人类的智慧与技艺之上"。[②] 在纪德看来，基督的伟大寓于屈辱的秘密中。"对自我的最高肯定寓于对自我的否定之中。"[③] "这是基督教的道德的神秘的中心，是个人得到幸福的秘诀：个人的胜利在于个性的放弃之中"。[④] 舍弃个人的生命使纪德除了获得上帝的圣宠外，而一无所有。舍弃自我使他从此生活在无穷尽的生命里，在道德方面，纪德同样赞美匮乏。

---

① A·纪德《杂论集》，第 38 页。
② A·纪德《难道你也？》，第 9 页。
③ 同上书，第 20 页。
④ 同上书，第 39 页。

“我不愿向后看，我要把往事丢到九霄云外，像鸟一样，为了向晴空飞翔，要先挣脱囚身的牢笼。啊！米加勒，各种欢乐都在等待我们，但是欢乐只能出现在空房中，成为绝无仅有的欢乐，只有像独守空房的鳏夫一般的人才能享受这种欢乐。”① 匮乏才能迎来欢乐，抛弃过去才能迎来全新的未来。这样，纪德时时刻刻都在获得新生。牺牲自我才能保护财富，人们同样能这么解释。当他的那些对立的倾向相互碰撞而产生了一种不和谐之时，唯独一种美德能把这不和谐引向秩序：这就是牺牲自我。由于牺牲自我，纪德实际上放弃了去选择一种确定的存在；从此刻起，那些对立的东西和解了，既然纪德不再对它们中的任何一个表示偏爱了。“牺牲自我使得那些对立的感情共居于陀思妥耶夫斯基的灵魂里，牺牲自我也保护和挽救了由对立的东西所构成的不寻常的财富。”② 纪德的这些话语也能解释他自己的灵魂状态。从美学观上看，牺牲自我，使他走上了古典主义的道路。古典主义的每一品格只有通过“牺牲自己的偏爱”③ 才能得到。在风格与结构方面，过于追求新颖会引起过分的矫揉造作。古典主义作品里完整与秩序的特点只有通过放弃自我才能获得。个人主义的胜利与古典主义的胜利交织在一起。“而个人主义的胜利在于个性的放弃之

---

① A·纪德《背德者》，第 174 页。
② A·纪德《陀思妥耶夫斯基》，第 117 页。
③ A·纪德《杂论集》，第 38 页。

中”。[1] 在纪德看来，个性意味着怪僻、奇特；而古典主义作品里包含着普遍性的东西，如同真正的伟人能包容整个人类一样。因此，个人主义与古典主义同样要求放弃个性。

纪德人格的演变经历过两个主要的阶段。从1895年赴阿尔及利亚起，他的思想发生了变化，在此之前，他的思想受到新教及其道德的束缚。此后，他表现出了自己的意志，并把它作为评价的原则，但这一意志与过去的态度仍然保持着某种联系：即牺牲自我。从这一宗教中，他只保留了神秘主义的情绪，这情绪加强了他固有的意志："凡要失去性命的反要得着它"。纪德以这样的意志献身于艺术。在道德方面，他继续表现出牺牲自我的意志，在他看来，站在道德的立场上评判行为是不公正的，荒谬的；面对着道德戏剧，他宁愿保持令人痛苦的不偏不倚的态度。1909年，纪德完成了《窄门》及一系列自传体作品。此刻，他的注意力转向了人类，1911年，专著《陀思妥耶夫斯基》表明纪德在寻求小说家的表现手法。此后，他的人格发生了变化，然而在小说家纪德与自大的艺术家纪德之间仍然存在着连续性。由于他总是坚信自身的力量寓于自我的牺牲之中，所以极力主张放弃自我，他运用了"非人格化"的手法，创造了小说中的人物。"在生活里也一样，他人的思想与感情寄居在我心里；我的心只是出于同情心才跳动。"[2]

---

① A·纪德《杂论集》，第38页。

② A·纪德《伪币制造者的日记》，第87页。

“这构成了我的性格和作品的关键。”①实际上，这种嫁接他人心理的能力支配着纪德的人格。罗歇·马丹·杜加尔把这称之为“令人难以置信的同情心”。②然而在纪德那里，存在着某种超过了这种同情心与好奇心的东西；支配着他的，也是构成他的主要美德的，是自我的牺牲。

周家树译

（1930年法国鲍氏兄弟出版社出版
1931年北平中法大学再版）

---

① A·纪德《伪币制造者的日记》，第88页。

② 罗歇·马丹·杜加尔《当代人看纪德对我的影响》，第182页注释。

# 纪德的介绍

## 一　小　传

纪德（André Gide）于1869年生于巴黎，他如今已是七十七岁的老翁了。关于他少年时代的事迹，他曾在他的自传《假若种子不死》一书里，毫不隐讳，坦坦白白地照实供出，那从头至尾都是些细小而富有暗示性的实事，处处可以发见些线索，使读者深深地了解到他的性格；然而那些事实，大半不便公开。兹仅择其可述者，贡献一些给读者作为参考而已。

纪德在儿童时代的像片，是表现着羸弱的病像，怒目斜视的神气和顽强的面孔。他自幼即是性情怪僻，缺少伴侣。但当他窥看别人游戏的时候，他又不免怀着愤恨之心。有一次，他的继母带着他在巴黎卢森堡公园散步，他看见一群小孩，正在玩弄黄土，团成大球排列成行，鼓掌作笑。纪德在旁窥看，乘其不备，抢过去，把人家的黄土球践踏得粉碎。

纪德有一个表姐生得异常美丽，她有乌黑的头发，抚

摩着她的双颊；雪白莹洁的膀臂，露在夏日的长衫外面，甚是可爱，彼时纪德方才四岁，他母亲命令他说：快去，吻你的表姐呀！他走向他表姐面前，她把他抱在怀里，纪德看着她那雪白的膀臂，忽然感着一阵糊涂，狠狠地在她的膀臂上咬了一口，他表姐大叫一声，鲜血淋漓。至于他所以出此的原因，是因为爱？还是因为恨？或是因为心理上的矛盾？至今纪德，自己也不能解答。

纪德自幼多病，屡医无效，食不下咽，骨瘦如柴。在学校里，屡受同学殴打，惊恐成疾。病愈后，又患拘挛症，不能行走，他母亲曾多方延医，但不幸未有能揭穿其患病之真正原因。然而他自己却知道，他的病源乃是一则由于身体虚弱，二则因为避免到学校去，只得装病。当着他母亲的面前，他狠着心，板起面孔，屡次表演寸步难行，屡起屡仆的可怜状况，惹得他母亲伤心落泪，全家人莫不以为深忧。惟有他的叔父沙尔·纪德（Charles Gide）是一个最享盛名的经济学家，表示怀疑。纪德乃决定当着他叔父的面前表演一次：一日他叔父刚进门，步履有声，将穿过中堂，纪德乃用尽猛力，从他自己的床上，一跃恰好摔倒在他叔父的面前，呻吟不已。然而沙尔·纪德，轻轻地用两个手指，掀开自己的眼镜，向着纪德看了一眼，转身从容地走过去了，纪德乃大失所望。

又一次，三个医生，围着纪德的床边替他诊查，三人都莫知所以，但其中一人却说：这个孩子应该打他一顿屁股板子，另一个人则主张把他带到医院中去详细诊查。其

中年老的一位，伸手要帮着纪德替他扣上钮子，另一个却使了一个眼色以阻止之。此时纪德已经会意，乃用足了力量，故意抖擞着，费了半天功夫，好不容易地才自己把钮子扣上。

纪德终生仅有一个恋人，即是他的表姐名挨马吕(Emmanúle)。她比他长两岁，性情温和严肃，他们两人共同祈祷，共同诵读，有一种精神的恋爱，系住了他们两个的灵魂。大约在十四五岁的年龄，一天黄昏的时候，纪德跑到挨马吕家里，穿过中堂，从半掩半开的门缝里看见挨马吕的母亲懒洋洋地躺在大椅子上，向着一个军官不住的撒娇，当时他还不明白这是一件可怕的事。他乃一口气跑到楼上，轻轻地推开埃马吕的卧室的门，看见她正跪在床边下，抱头低泣。他突然一阵伤心，不自主地跪在她的身旁，吻着她的头发。他从此时起，即决定终身应该保护这一个可敬可爱的灵魂。

在他七八岁的时候，纪德即怀抱着无限的忧虑。偶尔爆发起来，辄痛哭流涕，不能自已。一次他曾无缘无故地扑到他母亲怀里，号啕大哭，并且连声喊叫着：我与别人不同！我与别人不同！

他总相信，他有一个伟大的使命，然而他却不知道是怎样的一个使命。当他十几岁的时候，有一天他从学校回家，沿着路旁的便道，从洋槐的树荫下经过，阳光从密密的绿叶中透过来，格外温暖醉人。他刚刚走出树荫，正想穿过马路，走向那一条便道上去，忽然间有一个黄鸟从天

空降下，恰巧落在他的头上。他立刻感觉着仿佛像是触动了灵感一般地愉快；因此他更相信，他确系负着一个上帝赐给他的伟大的使命！

纪德在中学时代曾结识了一位同班学友，名叫路易丝（P. Louÿs）。路易丝年少多才，相貌标致，每试辄冠。纪德私心窃慕之，但羞怯不敢与之交谈。有一日下课后，路易丝即刻扬长而去，将他的帽子遗留在院内。纪德乃拾起这顶帽子，追随在路易丝的后面，直到路易丝的大门口，眼看着路易丝已经推开大门，上了楼梯，他才羞怯地说：路易丝，这是你的帽子。从此以后，他们两人间的友谊日渐深厚。纪德对于一切的朋友，都怀着一种神圣的敬爱，对于路易丝尤甚。有一次，他们两人曾约会在某条街上相见，适天大雨，纪德不敢爽约，乃冒着大雨，一人在街道上来往徘徊，等待，约历一小时之久。而路易丝却故意躲在一家商店里，偷着瞧看，纪德却毫不以此介意，绝无怨言。故路易丝更加相信，纪德对于朋友确系抱着一种神圣的敬爱。

路易丝虽与纪德同班，而成名较早。当他们同在学校时代，路易丝已经是少年才子，颇有文名。由于路易丝的介绍，纪德才认识了当代最有名的诗人：爱利加（Hérédia），马拉美（Mallarmé）和爱尼（Henri de Régnier）等。

在这些作家中，纪德对于爱利加感着失望。因为爱利加在表情里，没有静默，没有神秘，也没有曲折，虽说他的身材矮小，胖瘦适中；但他总是挺直了胸膛，大摇大摆地走起来，与一个俗人无何差别。

纪德对于马拉美却起了无限的敬意：马拉美有诗人的尊严，与诗人的神秘，而且有幽美的音调，和超俗的姿态，令人望之生畏，而又觉着和蔼可亲。

纪德对于爱尼也没有很好的印象，因为爱尼身材瘦长，而言谈支离，再加上戴着一个独眼镜，确实表现着一副不自然的神气。

纪德处在这样的环境中，仍然是感着孤独与空虚。有一天爱尼的一个朋友葛锐凡（Griffin），拉着纪德的衣襟而突然问道："纪德，我们到哪里去？你能不能将你未来的作品，用一句话总括起来？"这样突然一问，逼得纪德半晌说不出话来；然而他终归坚决的回答："我们都应该代表一派！"葛锐凡听了大吃一惊，乃放开纪德的衣襟说道："那么！你去吧，代表一派！你去吧，小孩子！"

纪德与葛锐凡乃各自分开。纪德却独自暗想：每一个人，至少每一个幸运的人，都负着一个特殊的使命，上天赐给他们的使命，而且是他们惟一的使命。如果他们舍弃了他们的使命而去服从别人，反而是背叛了上天的意旨。

纪德开始发表文章是在二十岁以后：安得莱华尔的抄本（Cahier d'André Walter），1891 年出版；安得莱华尔的诗集（Poésies d'André Walter），1892 年出版，那都是描写纪德少年时代的烦闷的。

此后不久，纪德即和他的好友名保罗者（Paul），结伴去到非洲旅行。不意行至法国南部的土伦城（Toulon），纪德即感染了重伤风，因而旧日的肺病复发。但是他仍然鼓

着勇气，陪伴着保罗，越过地中海，至非洲北部的突尼斯(Tunisie)，然后再至苏斯城（Sousse)。至此，他的病势益觉严重，不得已，乃转道北上，至比斯加城（Biskra）以作长期休养。数月之后，病势稍愈，始往意大利的佛罗昂斯(Florence)，稍作逗留。不久与保罗分手，返回法国，再往瑞士的北威诺城（Brévine）的高山上过冬。次年春日，病势全消，再往非洲。纪德这一段旅行的生活，共约两年之久。这对于纪德的生活与艺术全有极大的影响。

当他的病体恢复之后，精神倍加清爽，而感官也特别灵敏，尤其是处在那阳光强烈，颜色鲜明的环境中，他确是得到了一个新生命。

当他躺在那嫩绿的草地上，棕树的浓荫里时，他忘掉了过去，他不怀想未来。他的心灵中空虚得一丝不挂，但觉着阳光是格外醉人，而泉水声也格外幽美。比斯加城的海市蜃楼，不利达城的小玫瑰花，佛罗昂斯的碧蓝天空，这一切一切，都觉得新鲜奇异，真是别有一个天地！

纪德在这一个时代，他所实行的是“一刹那间”的人生观，因为他从经验中体会出来；快乐之最强烈而最新鲜的莫如一刹那间的感觉。他愿意在每一刹那间，把他的全副热情，尽量地倾泻到大自然界里；而大自然的美丽，也和他的心灵结合为一体。

从此以后，纪德的道德观，即是超人的道德观。普通人的道德，必须和别人采取一致的态度，超人却不必如此。超人自有他特殊的使命，和特殊的权利。他既然敢冒犯众

人的訾议，他既然敢抵抗众人的压迫，他自然就不应该畏惧大众的惩罚。他应该战胜一切，而创造他自己的伟大的生命。

在不利达城，纪德遇到王尔德（Wilde），王尔德有绝顶的聪明，魔鬼的微笑，放浪的态度，和爽利的词锋。彼时因为他的私人生活超出常轨，有伤风化，不得已正预备从非洲回到英国去受法庭审判，自不免有所伤感。但偶然遇到纪德，仿佛遇到知己，他乃把他的隐痛尽情地吐露出来，这乃留给纪德一个极深的印象。

纪德的自传仅谈到他从非洲归来为止，所以他后半生的事迹，因为没有记载，不便多述。

纪德从非洲回来之后，不断地创作，直至 1929 年，共计 36 年的光景，作品有二三十种，兹择其最著名者略述如下：

（一）《地上的食粮》（Les Nourritures Terrestres）——1897 年出版，描写他在沙漠里所发现的新生命和新人生观。

（二）《叛道者》（L′ lmmoraliste）——1902 年出版，描写一个超人的解放。其中的米舍尔即是纪德本人，而美那克（Menalaque）即是王尔德的化身。

（三）《托词》（Prétextes）——1901 年，是一本批评的杂感集。从此书中可以看出纪德关于艺术的见解。

（四）《浪子回家》（Le Retour de L′ Enfant Prodigue）——1907 年，内搜有短篇小说六篇。《浪子回家》一篇，

描写纪德对于宗教的信仰。

(五)《窄门》(La Porte Etroite)——1909年，描写纪德和挨马吕的爱情故事。

(六)《新托词》(Nouveaux Prétextes)——1911年，也是一本批评的杂感集，仍然是发挥纪德对于艺术的见解。

(七)《田园交响乐》(La Symphonie Pastorale)——1920年，描写爱情上，灵感与肉体的冲突。

(八)《伪币制造者》(Les Faux Monnayeurs)——1926年，描写青年人的悲剧。

十几年前，纪德曾到苏联游历过一次，未往苏联以前，他的作品颇受苏联的欢迎。但自纪德写了一本书《自苏联归来》(Retour de L'U. R. S. S. )(1936)，纪德的文章便在苏联变成了禁品。因为当纪德到苏联去的时候，他确曾抱着无限的热情和同情，他希望能在那新兴的国家里看到一些理想的世界。然而他所看到的，却使他感着绝对的失望。他说："莫非牺牲了这么多人的生命，流了这么多人的血，所换来的仍旧是与往昔一样！"

纪德现年七十七岁，尚健壮不断有论文发表。在此次大战中，不屈不挠，处危若安，而且辗转流离，自巴黎而马赛，而非洲，而瑞士，饱尝艰辛，幸免于死，诚幸事也。

听朋友说：纪德曾有一段艳史，至今尚保持秘密，知者甚少；他在法国北部诺尔芒地(Normandie)曾遇到一个绝代佳人，年纪不过二十。她的未婚夫也是一个风流才子，不幸死于战场。她却是给纪德生下了一个后嗣，现仍隐姓

埋名，未曾宣告于世。

## 二、感　　想

多日不读纪德的文章了，不知不觉地忘掉了我这一个旧日的好朋友。近来正当夏日难度，心绪不宁的时候，翻开纪德著述稍作消遣，不意忽然间又得到无限的慰藉。因而回想起来，当我年幼无知的时候，我就爱读纪德，我爱他那无边的孤寂，我爱他那纯洁的热情；我爱他那心灵里隐藏着的悲痛，我尤其爱他那含着辛酸滋味的爱情。为什么多年没有会见他，我还未曾变更我的本性，我还和往日一样，是一个无知的孩子。在这夜深人静的时候，我怀想到那非洲大沙漠里的旅客，强烈的日光照得遍地干渴，干渴到不能忍受的程度，希望着得到一滴清水。我怀想那大沙漠里的“哦阿即斯”(Oasis)，四周围都是阳光，都是干渴，惟有在这一片隐秘的天地里凉爽的透骨。

### （一）他为什么有如此悲哀的命运？

他的火样的热情，他的无边的寂寞，和他的不可排解的悲哀！多少次，当大地上，一切都得到安息，寂静的像死一般的沉闷，然而他却焦灼不安，反复不能入睡。他跑到平台上来，看着月光像流水一样，从天上泻下来，他深深地呼吸着凉爽的空气，借此寻得片刻的安息！他曾说过：

人生摆在我们眼前，像发烧，烧到滚热的人，手上所拿着的一杯冰凉的水；他明明知道应该安心地等待，然而他偏要一口气喝下去，因为他实在干渴的已经不能忍受！

当他孤寂到不能忍受的时候，他想有一个人在他的身边，然而他并不需要一个女子，他却需要一个朋友，一个亲切、诚挚而热烈的朋友。这个朋友，也和他一样，在深夜里感到悲哀得无可奈何，他愿意向他低声蜜语，安慰他，爱他，给他一种足以克服一切悲哀而胜利的快乐！

他不愿意安逸，他不愿意留恋，他整夜的期待着，待到天刚破晓，跑到田野间感受着微微的晨风，跑到山脚下，湍湍急流的泉水里沐浴。他怀抱着热情，避开城市，跑遍沙漠，他站在“哦阿即斯”的边界上，远远地望着那金色的大沙漠，渴望着东方刚从地面上升起来的红日，眼看着灿烂辉煌的阳光，战胜了沙漠里的寂静，洒遍了全世界！然后，他睡在桂树林里，呼吸着浓艳而醉人的花香；坐在棕树园里，听着萧萧战栗的风声。

到晚间，他仍然怀抱着渴望，等到全城市的人都安然入睡；夜深深地，像酒一般地醉人，人静静地像死一般的悲哀；他听着沙漠里狼犬断续的悲鸣，另是一般滋味。

他不愿意追寻，他愿意回避，他抱着满怀的热情与期待，期待着上天偶然赐给他的一种快乐，一刹那间的快乐，片刻的快乐。他愿意忘掉自己，忘掉一切，他的灵魂将要脱离了躯壳，脱胎到大自然界里，而又得到一个新生命。这虽说是一刹那间的生命，片刻的生命，然而那却是一段毫

无缺憾的新生命；因为那好像是深夜里的光明，四周围都是黑暗，这一点的光明，显得分外强烈，分外真切。

这样的心情，不就是他在《地上的食粮》里所表现出来的么？

## （二）他为什么梦想着这样离奇的恋爱？

他不羡慕女子的貌美，他也不羡慕她的娇羞与风流；他也不摹拟情人的神色、姿态和温柔，然而他却渴望着精神的恋爱。他愿意她的灵魂和他的灵魂完全一样，他把他的思想，他的美感，和他的纯洁的爱，一滴一滴地灌注到她的心里，当他伏在她的身旁，静悄悄地偷着听到他自己的回音的时候，他即深深地感觉到灵感的交融。

灵感的交融说来是非常的空虚，然而这却是人世间极稀少的一种幸福。她的灵魂，她的心思，她的爱情，无时无刻不系恋在他的身上，这仿佛有千万缕游丝，将他们两人牵系的紧紧地，密密地，包围在一个光华绮丽的梦境里！

在爱情萌芽的时候，他们从未曾想到肉体的结合，她只是羡慕他的伟大，他只是羡慕她的纯洁。他们各自偷偷地恋爱着，他为着她更培养他的伟大，她为着他更陶冶她的美德。然而他们两人却不曾提到"爱"这一个字，当他们彼此相处的时候，在精神上都感着无限的愉快，无限的谐和，然而不知是哪一种神圣的威力，压迫着他们的心灵，使他们从未曾生过半点亵渎的邪念。他们却是像他们自己所说：我们为了爱情，已经是超过了爱情。

这样的恋爱自然也有它的痛苦的代价，当他们到了结婚的年龄，他们自己知道这是他们应该走的路，亲戚朋友也这样期望着。然而他们自己却感着一种不可名状的痛苦，明明知道，如果终生二人分离开，一定要造成终生的缺憾。但若是结合起来，却又不知有一种什么神圣的威力，禁止他们去梦想任何邪念！如此灵感交融而形骸相隔，那一种难离难合的痛苦滋味，有谁能像他知道的那样深刻！

这样的心情，不就是他在《窄门》里所表现出来的么？

## （三）他是不是一个“叛道者”？

人家都称他是一个道德的叛逆者，而他自己也这样承认，至少他是写了一本书题名为《叛道者》。然若细细地研究他书中人物和故事，反而不忍把这三个字加在他头上；因为他确是有一片慈悲的心情，温柔的性格。他对于人类的痛苦，能体会人微，而且也怀着无限的同情心，他恨不得，对于软弱者给他们一种勇气，悲哀者给他们一种快乐，怀疑者给他们一种信仰。而且他有绝顶的智慧，他深深地知道，凡人若想得救，须得自救。任何一个别人，也难以为力。而且更残酷的乃是救人的人，先得牺牲自己。然而，欲求扩大自己的生命的人，却又不得不牺牲他人。所以他常常有矛盾的心理，他常常带着讽刺的微笑。当他描写牺牲自己而成全他人的角色时，他感着敬慕之心，然而他又觉得他的牺牲真是可怕，当他描写牺牲他人而成全自己的人物时，他又觉得真是残酷真是狡猾。然而他又不由自己地，

惊叹他们却是伟大！所以他把玛色丽诺（Marceline）和密舍尔（Michel）写得完全相反。玛色丽诺终生是一个牺牲自己者，待死到临头的时候，她很悲哀地对密舍尔说："现在我知道你所实行的是超人的道德。"然而密舍尔在经过长期的奋斗而得到解放之后，他却说道："我应该对着我自己证明，我确是没有超过我的权利！"

人家不能了解他，他也不特意地去求人家的了解。人家加他以罪名，他也不愿意去辩护，他却永远保持着神秘的微笑。而且他还将他的本来面目隐藏在委曲婉转的文思里，令人可望而不可即。他有一副锐敏的眼光，能将别人思想上的曲折，一层一层地看到尽底，令人无法回避。他常常伏在他人的身边，偷偷地瞧看他人心情里的矛盾，但是他却不直接道破他人的隐秘。因为他能忘掉了自己，设身处地，抱着无限的同情心去分担他人的忧虑，而且他还是特别爱好那思想曲折，情感矛盾而怀抱着隐忧的人物。因为他在他们的身旁，仿佛能听到他自己的回音。

这样的心情，不就是他在"叛道"里所表现出来的么？

## （四）他真正有宗教的精神！

他常常引证耶稣的一句话，作为他处世待人的原则，"要想救他自己的人，反而失掉了自己；但是，要想弃掉了自己的人，反而得救，反而得到更为活跃的生命。"这一句话，猛眼看来，像是神秘而矛盾，但是如果有人肯真真地，忘掉了自己，怀着无限的同情心，洗净了自己的私愁，坚

决地，毫不疑虑地，毫没有恶念地，一直到底地去爱人类，那上天决不辜负他，他定然会发见一个惊人的伟大的生命。

他爱上帝，然而他也爱他自己，他确是像圣经里所讲的“浪子”；他舍弃了安逸，舍弃了财富，脱离开家庭，脱离开束缚，而逃到旷野里去寻找他自己，他曾经跑遍了荆棘的道路，曾经尝过了松柏的果子，曾经喝过了“果洛甘”(Coloquinte)①的苦汁。他已经牺牲了他的安逸，而换来了自由；牺牲了他的童贞，而换来了诗意。他已经将他的一切都消耗得干干净净。因而他的心灵里也变得无限空虚。然而却突然间发现，他从来未曾忘掉了上帝。而且愈是在荒凉的沙漠里，他愈是渴望着上帝的恩爱；愈是脱离开家庭，上帝与他愈觉得亲密。上帝也对他这样说：“你若是叫唤我，定然会找到我，我原来就在大陆尽头处等待着你。”

这样的心情，不就是他在《你是谁?》（Numquid et Tu…?）和《浪子回家》两篇文章里所表现出来的么！

## （五）他有他的独创的艺术！

他既有如此复杂而特殊的文思，必然要具有与此相适合的笔调。而且最难得的是，他竟能创写出那独有的风格，是那么曲折而灵活，恰好表现出他那婉转的文思；他的声调是那么亲切而诚挚，又恰好表现出他那无限的同情，而

① 药西瓜。——编者注

且他又善于调剂他的美感，使他的字句推敲得不即不离，恰到好处；沉痛里含着幽静，愉快里含着严肃。

他的艺术究竟属于哪一个派别，这正如他的心思一样的复杂，颇难一言肯定。他有象征派的神秘，而没有象征派的虚幻；他在写实的地方，能真切如画，然而却另有一种深刻的诗意流露于其间，又绝非写实派的文字所可比拟。他怀抱着无边的孤独与不可排解的悲哀，这确实带着一点浪漫派的色彩；然而表现在文字里，他却又能表现得恰好，谨严，而又具有古典派的风度。所以说，他的艺术实在是融汇法国一切过去的文艺思潮，然后独自创出来的一种特殊风格，这也正如他的思想一样，那实在是表现着二十世纪法国文化发展到极度成熟，极度复杂化的一种结晶；同时也正如他的情绪一样，错综而且矛盾，表现着他的敏感已经到尖锐化的程度。

无论如何，他的文章不会衰老，因为他所表现的都是青年人的心情。他们急于要认识自己，发现自己而创造他们的新生命，但是他们对于人生的一切，都表示怀疑，因此也感着悲哀与忧虑，惟有他，能了解他们，爱惜他们，鼓励他们勇敢向前，去寻找他们自己的道路。他曾对他们说："你要抛开你的书本，你要知道，这仅是人生中间千万种态度中的一种，你应该寻找你自己应该走的道路。凡别人能和你作得一样好的事，你不要作；别人能和你说得一样好的话，你不要说；别人能和你写得一样好的文章，你不要写。你仅仅爱惜你个人所独有的特长；并且要忍耐着，甚

而焦虑着，把你自己创造成无一个人可以代替的新人物！”

（这一篇文章写到这里暂时停止，待日后有工夫的时候，还应该写一篇关于纪德的批评。——作者）

一九四六年十月于北平

（原载1946年11月11日北平

《新思潮》月刊第1卷第4期）

# 小说家的创作心理

——根据司汤达(Stendhal)、福楼拜(Flaubert)、纪德(Gide)三位作家

若专讨论“创作心理”这一个题目，本来应该包括一切艺术的创作在内。那就纯是一个理论的问题，范围颇大，非此短文所可胜任。我们仅仅地把范围缩小，搜集一点关于小说家的生活与作品的材料，尤其是仅仅地根据司汤达、福楼拜、纪德这三位作家，试看是否能抓住几点证据，可以推想出他们那惨淡经营地创作的心理活动。我绝不敢说，我能揭穿这三位大艺术家的创作之谜；然而如果能远远地瞻仰瞻仰天才的本来面目，那就也算是一点小小的结果。

天才原本是一个谜，不可解之谜。天才之生，天才之表现，与天才的枯死，都非人的智力所能完全了解的。然而他们留下来的私人日记，私人生活，与写作的经验，互相对照起来，使我们明白，他们在创作的程序中，曾经遇到什么困难，他们怎样解决这些困难，以及他们的成功和失败。因此，也更能让我们知道他们的伟大。

我想小说家的生活，或不妨分作以下三个时期去叙述：

一，黑暗时代。这是指儿童时期与青年时期而言。

二，艺术化时代。这是指壮年时代，也是创作时代。

三，社会化时代。即晚年时代。

## 一、黑暗时代

天才，歌德（Goethe）曾经说过，是天之骄子，上帝赐给他们那么多的快乐，同时和那么多的痛苦。

天才大都是自幼多病，那是一种天才病。在心理学上，时常讲到天才与“精神病”的关系。大致说起来，天才的病态心理，共有四种原因：一，想象力极端的强烈；二，感觉特别锐敏；三，情感的冲动性极猛烈；四，因为儿童时代的体力与智力都还未曾发达到相当的程度，所以对于外界的刺激，接受的能力大，而表现的能力弱，因而造成思想混乱，印象模糊，神态颓萎，悲观、愤怒或恐惧等等病态。其程度到相当严重的时候，即会影响到睡眠和饮食。但是天才的病态却与精神病者的病态，绝对不同。因为天才绝对不能变成精神病者，同样精神病者也绝对不能变成天才。这两类人的病态的表现，乃是所谓“差之毫厘，谬之千里”的。盖天才的病态，是由于思想过度的丰富，故他的世界，千变万化，永不停止；而真正的精神病者，他所想的仅是一个凝结的观念，仅是几个简单的固定印象，反复地想念一件事，反复地表演一种举动，他们的喜怒哀乐

也仅仅地凝固在这极窄狭的范围之内。

福楼拜（1821—1880）自幼即患着很深的忧郁症。这从他给荀列夫人（Louise Collet）的一封信里可以看出来：

> 几年以前，我们在外省，是一群怪青年。我们过的是怪生活，我们终日里处在疯狂与自杀的边界上。有的已经自杀了，有的病死了，有一个曾经用他自己的领带而自缢，还有几个堕落流浪而死亡了。现在只剩下我和布耶（Bouillet）——我们已经不是昔日的样子了。

我们知道福楼拜的父亲，原是法国西北部卢昂市（Rouon）内的名医。当福楼拜在十七岁的时候，他父亲已经诊断出他将要终身患着极强烈的精神病。惟关于他的精神病的确实病状，并无记载。我们仅知道有一次他同他的朋友杜刚（Maxime du Camp）在旅行的路途上犯过一次。那时他的父亲已经故去，他还不到二十岁并经过名医的治疗。后当他在巴黎大学作学生时，亦有一度病势颇为严重。并且当他隐居在葛拉塞（Croisset）的时代，他还是极力避免，少与外人相接触。这一则由于他的性好安静，一则亦是因为惟恐他的病症突然间在公共的场所中发作起来。

他的忧郁症，在他的著作中亦可看到。例如他幼年时代所发表的短篇散文，《地狱之梦》，《一个疯人的回忆》，《愤怒与无能》，《十一月》诸篇。

纪德（1869—　）的幼年的病症，更为显著。他幼年时代身体衰弱，食不下咽。他曾说过：我到饭桌子前去吃饭和将要去受刑一样的难过。一口东西也不想吃，而我母

亲好意地预备了满桌子的美味，又是劝诱，又是责斥。总得逼我痛哭流涕，才算完事。

有一次，在他大病之后，他患着神经拘挛病，不能行动。并且他还故意装出严重的样子，为的避免到学校去，因为他的体力衰弱，屡次被同学侮辱并殴打。

这样的病症，不仅表现在身体方面；在心理方面，更属显著。

司汤达（1783—1842）自四五岁到六七岁时，即患着"伊底怕综合症"(Complexed audipe）的病症。当他母亲吻抱他时，他即感觉到对他母亲的情感，包含着不纯的成分，并且对于他父亲的仇恨，终生未能消灭。(见氏所著自叙传 La Vie de Henri Brulard)。并由于此种病症，他一生都消磨在女子方面，对女子的引诱性亦特别大；而对于一切有权威而能压服他的男性，他亦全是抱着疾恨如仇的心，而终生不忘。

福楼拜自幼被爱情的幻梦所压迫，他终生亦未能逃脱出这一场幻梦。此不仅在他的《十一月》一文内讲到他的本人，而他在《情感教育》(L Education Sentimentale）一书中所写的腓特烈（Frédéric)，与《包法利夫人》(Madame Bovary）一书中的爱玛（Emma)，亦全是他的化身，亦都是沉溺在幻梦中的人物。

纪德自幼即与女性异常隔膜，他独自抱着一种无名义的热情，无处寄托。这一点在他日后的作品中乃成为一种特殊的作风，凡不明白这一点的，即不能了解他的作品。因

为一般的文艺作品，其所描写的，全是男女之爱；惟纪德所描写的情感则是一种无名义的情感，亦即是不能寄托在任何个人身上的情感。

现在我们应当知道，童年时代的经验，往往能决定作者一生的命运。这其中的理由，亦颇简单。大约言之，则是：

（一）彼时的感情的反应，纯乎出于自然，故能表现出作者的本性。

（二）童年的经验，在人的心灵中留下终生不能消灭的痕迹，仿佛是造成了某一种反应的习惯，亦可以说成了一种第二天性。

（三）儿童时代所受到的委屈，几乎成为一种神经病一样的创痛，永远不能补偿。

因此之故，所以儿童时代的经验，往往会在作者日后的作品中，时时出现。

司汤达自幼即很羡慕他舅父加宁（Roman Gagnon），是一个女性的征服者，而他自己亦是以“女性之征服者”（Séducteur de femme）自期待。他自十九岁时，到巴黎开始他的自由生活那一天起，他即无时无地，不是研究试验，从理论方面或从事实方面，怎样可以作到这样地一个理想的人物。所以在他的作品里，乃产生了索勒尔（Julienn Sorel）、陆文（Lucien Leuwen）、法布瑞斯（Fabrice）这样的三个英雄。他们三位，在征服女性这一方面的技术，可说是一个比一个高明。索勒尔还是一个初学的孩子，陆文

已经是一个技术纯熟的青年，而法布瑞斯则是百战百胜的英雄。

福楼拜，当他在十五岁的时候，他曾在土镇（Trouville）的海边上，遇到施莱新格夫人（Enulie mine Schlesinger）爱丽萨（Elisa）女士。而爱丽萨这个人物，在他的小说中，即一连出现过三次。一次是《一个疯人的回忆》里的马利亚女士（Maria），一次是《情感教育》第一版本里的罗欧夫人（Renand），一次是《情感教育》第二版本里的亚鲁夫人（Marie Arnoud）。

代表福楼拜本人的个性的人物，在他的作品中，亦是时时出现的。在《十一月》里的福楼拜是浪慢悲观的；在《情感教育》第一版内的腓特烈则是沉溺在爱情的幻梦里；在《包法利夫人》内的爱玛，却是更进一步沉溺于艺术与爱情之混合的幻梦里。

福楼拜自幼在他的小城市的广场上，每年都见到玩木偶的表演圣安东的诱惑，而他在少年时代所写的《斯马》一书，其剧情节即是与此相似。《斯马》这个脚色，在他后来的写的《圣安东的诱惑》内即成为圣安东了。

纪德自幼在他的心理内即蕴藏着两种相反的人物：一个是绝对牺牲自己而成全他人的，具有宗教信仰者；一个是绝对牺牲他人，但求自己的享乐，然亦是艺术的信徒。这两个人物在他的《活尔岱的日记》（Cahiers d'Andre Walter）一书内，前者即成为挨马吕（Emmanuelle），后者即成为昂得瑞（André）；日后在《窄门》（La Porte étroite）一

书内，挨马吕又变成亚丽萨（Alissa），昂得瑞则变为密舍尔（Michel）。

## 二、艺术化的时代

到了第二个时期，作者的生活与艺术，都要由无意识的进而变为有意识的，这乃是一个最大的关头。

在少年时代，作者对于自己的本来面目，尚认识不清；对于自己的艺术，亦是认识不清。所以童年的经验多半是模糊含混，而表现于文字上的，也是未成系统的零星杂感。

到了第二时期，作者的为人仿佛分化为两种不同的人格：一个是在热情中颠倒错乱而过活的常人，一个是能用冷眼而偷看的艺术家。

福楼拜自己曾言，自他到了二十二岁之后，他即完全分化成双重人格。

司汤达从十九岁到了巴黎之后，每一举一动，必经过思考与计算；而且他在平常，已经养成一种习惯，决定许多原则，在如何情况之下，应该有何种举动，即必然会得到如何的结果。他认为他之所以能成功者，即是全靠了这种善于计算的本领；他还相信，他当时虽年轻，但他的本领绝不亚于四十岁上下的老手。

纪德之为人，更是无时无地不在自己分析他自己的心理。

原来小说中所表现的即是生活。小说家必须具有双重人格，一方面能生活，一方面又能从客观方面去分析此种生活。他在人物的心理分析方面，才能描写得维妙维肖，生动活泼。若从观点而言，这三位作家的成功，却是各有不同的。

司汤达算是一个纯粹的小说家。因为他的双重人格能够密切合作，做的恰到好处。那个用冷眼偷看的人，不仅不妨害那个走入迷途的人，而且索性把后边这个人给牺牲了，作为试验。所以司汤达在生活方面的收获，确有惊人的丰富。

福楼拜的双重人格，那彼此合作的程度，不能达到这样的成功，他仅有在《包法利夫人》和《情感教育》这两部书里，将他的双重人格完全表现出来。其余的作品，则不是由于自我的分析，而是取材于历史的。

纪德对于人生的实地经验，则不无缺憾。因为在他的双重人格中，那个偷着看的人只顾了看；而那个活着的人，因为怕羞而忘记了活着的人。所以纪德的作品不是由于自我经验之分析，而纯系由于思想所构成的。

他们三位在生活方面的成功虽各有不同，却全是很成功的大艺术家。因为他们全不肯牺牲那个艺术家的人格，而仅为那个现实的人生去过活。曾记得英国名作家王尔德(Oscar Wilde)在他临入监狱前的几个月中，他曾亲口对纪德说：

“我曾经用了很多的天才在生活上，然而我仅用

了一点的聪明在我的作品里。”

自从纪德把这一句话替王尔德发表出来之后，这一句话就成为艺术界内一大警句；凡是艺术家，莫不以此自戒与自勉。因为要完成艺术，必须把天才用在作品里；然而用在生活方面的仅是一点聪明就够了。

我们还要知道，这第二个时代即艺术化的时代，实际上乃是作者的再生时代。在少年时代，作者的生活，限于自主的能力，往往受家庭和社会所压迫，得不到充分的发展。到了这第二个时代，作者的年龄与思想均已成熟，从艺术上来看，实是一个新生命的开端，故此时期亦可叫作再生的时期。

司汤达在这一时期的地理环境即是意大利，他在那里前后共住到十五年之久。而他所最喜爱的女性，亦是意大利的。他曾说，除去在意大利，再没有像意大利的女子更女性的女子了。在他的作品中他所描写的主要人物与情节，亦全是取材于意大利的。譬如说，他的《巴莫僧院》(Chartreuse de Parme) 一书，内中所讲的，即全是意大利的故事。另如《红与黑》(Rouge et Noir) 一书内的女主角罗纳尔夫人 (Mme de Renal) 与《红与白》 (Rouge et Blanc) 一书内的女主角沙特赖夫人 (Mme de Chasteler) 在个性与表情方面即很与司汤达在意大利时所追逐的两个女性，一名马狄德 (Mathilde)，一名昂日欧拉 (Angiola) 者，完全相同。我们简直可以说，成全司汤达的即是意大利。若没有意大利，即没有司汤达，亦可言之成理。

成全福楼拜的地理环境则是埃及和非洲。他自从在埃及和非洲旅行归来之后,他才发见了他自己的本来面目。一方面,他将他的浪漫的幻梦,结晶成《包法利夫人》;一方面他却采用了埃及的风景,作为圣安东的诱惑的背景。而非洲的古迹迦太基城(Garthage),亦成为《萨朗宝》(Salambo)里一部分的资料。

同样,成全纪德的地理环境则是非洲,非洲是他的再生之地。他从非洲旅行归来之后,才得到一种新的人生观,而此新人生观在艺术上的表现,即是《地上的食粮》(Les Nourritures Terrestres)一书。至他个人在此次复活后的面目,则成为《叛道者》(L'Immoraliste)一书内的男主角密舍尔。即便是他在此次复活之前,在儿童时代的本来面目,也是在他从非洲回来之后,当他自己的心情变化之后,他能用另一副眼光去回顾过去,分析既往,那他所得的印象才更清楚,才更活跃。而他的这副面孔表现在作品方面者,那即是《窄门》一书内的女主角亚丽萨(Alissa)。

歌德曾经说过:"任何人也不能在棕树下空走一遭"。这即是说,凡是在意大利生活过的,没有不得到一种新生命的。歌德之所以这样说,这是因为他自己亦曾在意大利的海滨热内城(Gênes)得到了复生。另如德国的大音乐家瓦格纳(Wagner)他也曾在热内城得到一段极丰富的经验与艺术。

但我们不仅要知道,艺术家的新生命是得自新的地理环境;而且应该知道,艺术家的再生之地,绝非得自偶然,

而几乎可说是命定的。譬如说，司汤达的血液里，本就包藏着意大利的成分。所以他曾说过他生活在法国，就像热带的桂树的嫩芽生长在北冰洋的冰天雪地里一样，幸而没有冻死，来到意大利的热烈气候里，才得以生长。福楼拜自幼即很羡慕东方人的生活与环境。——指近东说——他想，只有古代的近东人的生活才表现得更强烈，更伟大。纪德亦曾说，不论是你的家庭，或是你的乡土，只要你已经把你所处的环境里的新东西，压榨得净尽之后，你就必须要离开它。而纪德本人在到了非洲之后，他果然发现了一个新的人生与一切新的对象。仅有在这大沙漠中他觉得他的孤独变得更为强烈，而他的不能排解的热情，也变得更为难以忍受。

然而他们虽说已经逃脱了乡土，毕竟是终归不能逃脱了自己。他们在异乡所发现的新生命恰好是一面真实的明镜，把他们的本来面目照得清清楚楚。

在这第二个时代，他们的生活已经完全艺术化了。也就是说，他们的双重人格，已经分化得愈加明显。活着的那一个现实的人，索性作了牺牲品与试验品；而那一个能用冷眼而偷看的艺术家，也变得愈加专制，愈加有威权。他不仅能支配他自己的生活，而且能支配环境，创造环境。故从这一点而言，艺术家，当他未曾创造作品之前，他已经变成了创造生活的主宰了。

我们还要知道，在这第二个时代，作者是需要根据他们自己的个性并参考当代的艺术潮流，而决定自己的方针

的。这样的方针将要决定他们终生的事业。而且凡是超时代的作家，都不能为他们所处的时代所限制。因为他们正是二三十岁的人物，彼时正在抬头的文艺潮流，势必将要随着社会的变迁与需要而逐渐衰微与落伍。而随着新的需要，应运而生的新的潮流，必须等待着这班新兴的少壮作家，方能担负起此种伟大的历史的使命。而且这班少壮作家将来的创作是否能十足的成功，全靠他们在此时所形成的艺术观是否正确并是否能合乎他们自己的个性。这就如同工程师一样，在未曾着手于建筑之前，他须有一种准确的设计。而他们的艺术观，绝不是一种空泛的理论或概括一般艺术的理论，而仅是适合于作者个人的艺术的见解。非如此，不足以确定他自己对于人生的态度，亦不能决定他的取材的方法；同时，亦不能决定他的写作的风格与内容。作者在此时期内，既准备将他自己的一生完全贡献给艺术，那就如一臣不事二主一样，艺术已经变成了他终身的主宰与惟一的生活目标。而他的生活方式足以影响到他的取材的方法，取材的方法又足以决定写作的风格。这三方面的表现，必须都被一种一贯的艺术观所统辖，那作者才能锻炼出一种百折不挠的创造精神。

司汤达比别的作家成熟的特别晚，他在四十二岁时，才开始写第一本小说；但在 1817 年，当时他已三十四岁，他写意大利绘画史（Histoire de la Peinture en Italie）时，他已经确定的说，十九世纪的艺术一定要以热情胜过昔日的艺术；而且已断定，他在文艺界的势力将要在 1900 年左右

才能得到发展，但至迟亦不能迟过1935年。这从现在看起来，亦正是在1900年正当法国写实派盛兴的时候，他乃被左拉（Emile Zola）推为该派的先祖。可以说，他的推断已完全应验了。

福楼拜在他的《情感教育》第一版（1842至1845年）的书内，他已经确定了他的艺术观。当时他才二十四岁，他的代表作品尚未出世。但他已经决定，一方面反对浪漫派，一方面反对写实派；而要特立独行，自己另创一种新的方法，应用在小说里，那便是他自己所发明的历史的方法。

纪德在1891年，仅有二十二岁。当时他还未去非洲旅行。他的代表作品，尚未出版，然而对于艺术的见解，已在那时确定了。此不仅有他的《水仙花论》(Traite du Narcisse）一书，可作证明；而他在后来所写的自叙传《如果种子不死》(Si le grain ne meurt）一书内，亦有过清楚的记载。他曾很坦白地说道，他之所以能独树一派的原因，即是因为他能逃出当代一切文艺派别的争端，而脚踏实地的，落在实际生活上面。然而他却向格利芬（Griffin）说："我们都应该代表一派。"从此可以证明，每一个伟大的艺术家，亦全是新艺术观的创造者。必须先有了新的艺术观，然后才能产生真的，新的艺术作品。

## （一）光度与阴影的问题

小说家描写一段人生，同画家之取景一样，照像师之摄取影片一样。用怎样的光度，怎样的距离，在怎样的角

度之内摄取一景物，都含着一种主观的必然性在内。而且作者必须始终坚定作者的地位，丝毫不能移动，否则一定自相矛盾而生出错误来。

至于作者为什么要采取那一种态度去写某一部小说，他自己也不能完全自由。因为他的个性与他的过去经验，早已指示给他一种观看人生的态度。而他的使命，即在承认这种看法，而且能自圆其说，找到许多合理的条件，使他所看见的人生表现在作品里，变得更为真切，更为坚固合理。

作者的态度一旦确定之后，则全书的光度与阴影的问题，也就同时确定了。某些事实应当从正面写，某些事实应当从侧面写，某些事实应当隐藏起来，或仅能轻描淡写，一笔略过。这都因为作者的态度一旦确定之后，始能确定。倘若作者在确定之后，当写作的过程中，偶然间态度稍有转变，则全书中的光度与阴影的分配，也必因此而发生转变，而走入错误之境。

### （二）人物的创作

小说里的人物，从结胎以至降生，往往不知要经过多少时期。而这些人物在作者的思想中孕育着，生长着，有如婴儿在母亲怀里一样，不知耗费了多少心血，不知消磨了多少精力，才能使这个人物，将粗糙的轮廓，变成有像貌、有举止、有服装、有表情、有个性、有思想，总而言之，一个活泼而有生命的人。这真不是一日之功呵！

如果所创造出来的人物与作者的个性愈为相似，则创造时亦愈困难。因为最难认识的是自己，最难开口讲的也是自己。然而如果描写得成功，那一定是一部杰作。惟有在这样的人物里，可以看见作者的灵魂与生命。司汤达、福楼拜、纪德这三位作家，就都能作到这一步。陆文（Lucien Leuwen）与索勒尔（Juline Sorel），都是司汤达的弟兄。有司汤达的个性、热情、态度、毅力，几乎处处都像司汤达；不过在生活表现的能力上，则比司汤达更高一筹。包法利夫人即是福楼拜本人的浪漫心情的结晶。也可以说，如果福楼拜没有艺术的天才去调剂他的生活，则福楼拜即很可能像包法利夫人那样堕落。同样，亚丽萨和密舍尔，也全是纪德的双重人格的表现。不过，亚丽萨比挨马吕本人还深远高洁；而密舍尔也远比着纪德本人更为残忍，更为矫情就是了。

但是我们要问，小说家之所以能创造出这样灵活的人物，是否全靠作者去叙述他自己的经验呢？这却是不尽然的。譬如司汤达曾说过一句话：

“记忆使我的手变得冰冷。”

这即是说，专凭自己的亲身经验，是不能写成为小说的。福楼拜亦曾说过：

“就是在《包法利夫人》这一本书里，我自己一点也没有用处。”

福楼拜还说过一句话：

"包法利夫人就是我。"

这两句话，在表面上看来固然是互相冲突的，然而在实际上，却是全有理由的。

若再说到纪德，则纪德的《窄门》与《叛道者》两书中的人物，若与纪德本人的实际生活，两相比较，也是大部分不相吻合的。这是因为小说家之所以称得起是小说家，实因为他们具有一种特别的天赋，与诗人的天赋，大不相同的。记得大诗人梵乐希（Paul Valery）曾说过：

"我与小说家感着隔膜。小说家之所以能成为小说家，全靠着他能化装成各样人物，替各样人物生活，替各样人物作戏。这样的能力我完全没有。"

我们在读过小说家的自叙传或日记之后，再拿来和他的小说两相比较，那我们就觉得梵乐希所说的话实在是含有深刻的意义。因为小说家善于化装作戏，而且作的维妙维肖，连他自己也不知道是作戏。在生活方面是如此，在写作的时候更是如此。但是小说家的作戏，却与戏台上的作戏绝不相同。因为戏台上的作戏，大部分是靠记忆，靠习惯；而写作时候的作戏，则是靠小说家的创作天才。每到兴致来到的时候，振笔直书，顷刻间可成数千言。如长江大河，顺流而下，一泻千里，了无止境。固然，有时候写的文不对题，有时候言过其实，或者会自相矛盾。并且有时候，写了很多，文字也很美，然而不合格调，即须牺牲，不能留用。有时候，写的纵然流畅，亦必删改或须剪

裁。这都是小说家常有的事。凡是读过福楼拜的书札与司汤达的日记的，都能知道，他们两人的成功，一则是靠他们的工夫，一则是靠他们的天才，二者缺一是不会成功的。纪德曾说过：

“若想使天才表现得自然可爱，不知道还需要多少人功！”

这真是一句至理名言呵。

## （三）故事的穿插

小说里的故事，大多数全是以爱情为主体，不论是三角式的，或是一串式的。书中的主要人物都是相应而生，互相关照。彼此的性格，彼此的处境，与彼此的关系，这一切已经决定了他们彼此的命运。他们既然是各自扮演成一个角色，就要根据自己的角色，不顾一切地，一直扮演到底，而且是一幕比一幕紧张，一直到最后结局的时候，大家方同归于尽。在书的开始的时候，彼此所唱的虽然全是慢板，然而最终的结果，某个人物要疯狂，某个人物要自杀，那一切的危机与命运，却早已潜伏在故事开端的时候了。

司汤达的《红与黑》一书里的人物，在司汤达的思想中早已蕴藏了十年之久，而故事的穿插，却仅是在一极短的时间内而突然成熟的。那是在1928年10月25日至26日的那一夜间，正当司汤达阅过报纸上所载的一段凶杀案之后的那一夜间。司汤达乃决定将那件凶杀案内的白尔狄

(Berthet）的故事，作为《红与黑》一书的骨干。

福楼拜的《包法利夫人》一书里的故事，在大体上来说，也完全是用的福楼拜所居住的城市中某医生的夫人泰勒费诺（Delphine Gouturier）的故事。

但我们要问，为什么小说里的人品，在个性方面，愈与作者相似，愈能主动；而书里故事，反要取材于他人，这是什么原故呢？

我们不妨姑且加上一个解释，即是说我相信这是要求情感的平衡。原来小说家之创写小说的动机，大半全是因为在情感方面受着创痛，已经产生出来的欲望受着挫折，幻梦未能成为事实，因而郁结成疾，再进一步而郁结成为文字。至于说为什么要凭空虚构一故事，或者借着别人的故事来发挥自己的情感呢？这不仅是为的掩饰他人的耳目，却是为的补偿作者自己的宿愿。作者在实际生活方面，没有敢作的事与没有敢说的话，在幻梦中却敢去想，在文字里亦敢去写，而且更要变本加厉，描写得更为惊人。故小说里的人品，全是惊人的人品；而小说里的故事，亦全是惊人的故事。这是因为在小说家的情绪中，如不描写他自己的心情，他固然是得不到满足；若不能描写得淋漓尽致，走到极端，他也是同样的得不到满足。因为如此，所以必须在两种相反的条件之下，始能成功。即是说，一方面力求切身，一方面极力虚构；一方面是主观性，一方面是客观性；一方面是自己的经验，一方面则是别人的事实。小说家在写作时，从始至终，即被此两种势力所推动。至此，我

们方能明白，他曾说包法利夫人就是我；一方面他却说，就是在《包法利夫人》一书内，我自己本人一点用处也没有。能明乎此，然后即易知道，小说里的人物，其与小说家的关系是如何了。亦可以说，小说里的人物，全是与小说家血统极相近的亲弟兄，然而却不是小说家的本人。

## 三、社会化的时代

到了这第三个时代作者已经饱经事故，到了晚年更因为由于长时期的描写自己的生活，自己的理想，与自己的情感，久而久之，即不免对于自己起了厌倦。这有如古希腊神话中的水仙神那西斯（Narcissus），他终日在泉水旁俯视自己的影子。久而久之，他乃情不自禁，投入泉水中，而他的灵魂，却因此脱离开肉体，而结成一枝水仙花。

作者在对于自己起了厌倦之后，当然又感到生活的寂寞与空虚。他在此时，有时候想着再和从前一样，乘风破浪，努力前进；然而他那天才的热力已经减低。有时候，他亦想能和从前一样，如疯似狂地去追逐幻梦。然而到了此时，幻影虽说仍然存在，而我们的艺术家，却已不复相信幻梦之为真实。因而对于这些幻梦，起了怀疑到不能再像从前一样，不顾一切地去追逐幻梦了。

在这个时代，艺术家又遇着一个转变的关头。在生活方面，他索性抛开自己，毅然决然地走入于千回百折的人

生迷途；并能乘兴之所至，偷着窥看他人的生活秘密。然而当他认为已经离开了自己，并且忘掉了自己的时候，他却很惊讶地发现出来，与他自己相同的人物亦是好的，原来他与他们，本具有同样的志趣，嗜好，性格，热情和处世的方略。又因为在此时期，他的经验已经更为丰富；他的学识已经更为渊博；他的眼光，也因此而更加锐敏。所以他能看见别人所从未注意过的事实，他能发现人生中所隐藏着的意义。他还能寻出一切人生必然的法则与认清社会的复杂的背景。因此，他的宇宙观比着往昔更为扩大，而他的生命也得到一个雄厚的表现。

在艺术方面，作者已经达到精炼纯熟的造诣。在描写，表情或结构诸方面，无不运转自如，恰到好处。因此之故，在作品方面，他乃能创造基础稳固，事实复杂，意义深刻而又首尾相应，一气呵成之伟大杰作。这固然绝非童年时代的零星杂感所可比拟，即便是成年时代，偏于人物的描写作品，实亦嫌过于窄狭，不可同日而语了。

因此之故，在这个晚年的时期中，作者如果真能运用他那纯熟的技巧，去描写一个复杂的社会事实，并且更进一步，去创造一些富有少年人的热情的人物，那他的作品的成功，一定是可以预卜的。

譬如说，司汤达在《巴莫僧院》一书内，他所描写的人物与故事，虽说全是十七世纪的，然而他却把他在意大利时所经过的十五年的经验，夹杂在里面。书里的人物，具有古代人的气概，而同时却亦具有像司汤达本人一样之心

理。而且故事的穿插，复杂而有条理，新颖而且灵活，全书中一口气贯彻到底，并处处表现着少年人的新鲜气象。若不是到了这个时期，实不能产生这些成功的作品的。

另如纪德在晚年所出的《伪币制造者》(Les Faux monnayeurs）一书。纪德在该书中所表现的，是多么亲切，好奇，躲在青年人的身边，去偷看青年人的心之深处的变化。当他描写青年的生活时，那是多么恳挚，多么真切！若不是他已忘掉了自己化装地潜入到青年人的躯壳之内，而重新得到了新生命，那一定不会这样成功的。

至于福楼拜的晚年作品，因为福楼拜在晚年身体衰老，而精神颓唐，故把自己关闭在一个死气闷人的世界里；所以他在这一时期内的作品，仅能写出像《萨朗宝》那样的历史的故事，或像《布法与白居谢》(Bouvarde et Pecuchet）那样的社会的故事。他这些作品，写得虽然是有声有色，亦有图画，亦得到相当的成功；然而却没有生命，没有灵魂，称不起第一流的杰作。

总结起来，我们可以说，小说家无时无地，不是在创造。自出生以至晚年，他们的生活是一段一段的翻新，而他们的艺术，也是一段一段的增进。但我们在这里必须指明，小说家比着诗人，大有不同；因为小说家生来就带着一种善于化装的本领。他们全能随时随地，不由思索，不由自主地，适合环境的需要，而化装成各种不同的人物，其音调、情趣、姿态、举止、谈吐、行为等等，无不各依其身份，表现得维妙维肖，活泼如生。这是因为天赋给他们

一种无限的同情心，使他们能感到人世间一切的悲欢离合，能辨别出一切声音中的微妙与一切言语中的隐微。凡是他们所遇见的人物，其一举一动或一言一语，往往自己尚不知其意义，尚莫明其所以然；而我们的小说家，却全能独具慧眼，观察得清清楚楚。若从此点而言，我们几乎可以说，一切小说家全是观察家，而同时亦全是心理学家。

惟有一点，我们仍须指出。即小说家无论怎样善于化装，而他们自己的生命，却全是稳稳地抱在怀里，任何人也不能拿去。原来是，天赋给他们一种伟大的生命，像长江大河一样，永远奔流不息。流到哪里，便在哪里冲开一道沟渠，然而决不能停留在任何一种固定的形式之内。这即是说，小说家所化装的人物，仅是适应于某一特殊环境而产生的。一旦离开这个环境，小说家完全发现了他们自己的本来面目。

换言之，人生虽说是如同作戏一样，而小说家却是极认真地，真实地当一回事去作。他所扮过的角色与他所见过的角色，无不留给他一种极深的印象，而且绝对不可消灭的印象。这些人物留在他身上，像一群魔鬼一样，均有声音，有姿势，并有个性，全是不住地重演他们已经表演过的戏目。小说家永远听见他们的声音，看见他们的姿势，而昼夜不得安息。一直到有一天，艺术家下了一个决心，克服这一群魔鬼，把他们拘到面前，听候发落，使他们改头换面，借着小说家的文笔，一一结晶成小说以内的人物，他们才算各得其所，有了归宿，而小说家也算了却一段缘分。

但是小说家一旦把他的人物发落得干净之后，他又重新感觉到人生的空虚了。他又情不自禁地走入于千回百折的人生迷途，重新又卷入一场悲欢离合的戏剧里。他永远逃不出他的命运，而且他也不愿意逃出去。因为他深深地体会到，惟有人生才能医治他的心灵内的寂寞与空虚。然而亦惟有艺术，方能补偿人生的缺憾。明乎此，方能了解艺术与人生的关系。而小说家的创作原理，亦可略见一斑矣。

（原载《新思潮》1卷2期
1946年9月，北平）

# 漫谈小说的创作

——写实与创作，天才与艺术，
个人，时代与人类。

写实派作家龚古尔（Goncourt）曾说："在文艺上，我们仅能写我们的所见所闻，只此而已。"

这一句话，猛然听到，仿佛很有道理，但是仔细想来，反而觉得有几分荒谬。

假设一个文人，仅能写实，而不能想象，他岂不作了"真实"的奴隶？果真把真实的现象，摆在面前，当作样本，然后不分巨细，不权轻重，照实记录下来，写得成功了，亦仅可称为报纸上的新闻记载，或者就会变成了一架照像机器，亦不过替人家忠实地摄取了一张影片而已，何尝有什么创作可言！

创作之所以为创作，正因为其中包含着想像的成分，所以它才能比着"真实"更为完美，更为别致。上天之造物，大都是瑕瑜互见，或平凡无奇，然而艺术家偏偏要用人工去弥补自然界的缺陷，去创造出几多奇异而超俗的典型的人物：贪吝者则更为可笑，不幸者更为可悯，纯洁者更为

可爱……以及一切英雄美人，无不是出类拔萃，巧夺天工的人物，所以说艺术家的成功，决不是在于模绘“实物”而已，而在于能运用艺术的技巧去改造“实物”，以弥补造物者之不足。

模绘“实物”，只是初步的练习，若谈到创作，就必须脱离开“实物”的限制，更进一步，去凭空虚构，配合材料，点染粉饰，独出心裁，以创造出一种七分真实而三分想象的特殊人物，那才算得是艺术家的本领。而艺术家之有无天才，亦就在于他是否能够脱离开实物的羁绊，以创造出一种艺术化的人物。同时也要看他是否能把他所创造的人物脱胎于真实的形态之中。如此则“真实”始能合乎“理想”，而“理想”也能含着“真实”。这正好如安德烈·纪德（André Gide）所说：“真正的艺术品必须跨着‘真实’与‘理想’的两个边界，失去一边的立足地带，则必无艺术之可言！”

福楼拜（Flaubert）亦说过：“必须让真实侵入到我们的身体里，逼得我们想要喊叫起来，那时我们才有文章可写。”他又说：“我又极端希望，别人在我们的文章里，感觉到真实的物质。”但却又说：“模绘‘真实’么；我决不甘心如此：我总要把‘真实’变化成为诗意”。

从这些话看起来，如想文章写到好处，就必须能作到言中有物，真切刻骨，同时还须能保持轻灵虚幻的诗意。试想艺术家的职责，原是多么沉重！当他的文章到了成熟的时候，他的精神应该紧张到如何的程度，才能够包罗这

"真实"与精神的两个世界,以创造出一个浑然一体的宇宙。这样的时刻,是多么美好的时刻,而且是多么成功的时刻!

巴尔札克(Balzac)曾对一个不知名的画家说:"你的一幅画像,画得并不坏,可惜没有生命,你认为你已经尽了画家的能事,当你规规矩矩地画成了一个人物……你认为模绘'自然物',就能称得起画家,就算盗取了造物者的功秘!……然而我绝不相信,这样画出来的人体,会含蓄着活泼的生命,你的作品之所以不完备,是因为你没有把你的灵魂借给它,你也未曾诚挚地去爱好它,也未曾深深地去接近它,也未曾坚忍地去找它的隐秘。——我们要知道,若非经过长时期的努力,艺术家怎能够逼近着'物体',以表现出它原来的形态!"

在谈过这几位名家的谈话之后,更使我们相信,凡不能写实的文章,固然是落得空虚,不能逼真,但是那仅能写实,而缺乏生命的文章,也难得称为创作。

因为写实派的作家,口口声声提倡客观态度,而一般信徒们,也以此相推许,致使通常读者,对于写实派乃不免发生误解。认为写实派的作家尽可毁灭自己的个性,也不需要天才,仅能搜集事实,观察实物,剪裁拼凑,便可成为名著。其实写实派之为写实派,哪有这样容易的事!

固然写实派采用观察法,这是一件事实,左拉(Zola)每当写作之前,必先亲身到工厂里街道上或酒馆里……去观察访问,凡有所见闻,必以实录。龚古尔弟兄积每日之见闻,缀成日记,以备写作时之参考。福楼拜为着写《包

法利夫人》(Madame Bovary)曾搜集泰勒费诺夫人(Delphine)的事迹，寻找她的像片，参观她的住所，甚至书中的配角，他也都有根据，并非纯为虚构。另外他为着写《萨朗宝》(Salammbo)，曾到非洲去寻找古伽太基城(Gathage)的遗迹；为着写《圣安东的诱惑》(Fa Tent ation de Saint-Antaine)一书，曾到埃及去欣赏西方的风景。另如巴尔札克，每在写作之前，亦必是先去亲临其境，而后下笔。凡此等等，全是写实派作家，在写实方面，所应有的准备。但是有一点值得注意：绝对客观性的观察，根本不能存在，每当一个作家对着一个人物，或是一个环境，他不能不对景生情，因情生意。这一团情感，一点意念，非真亦非幻，乃是由精神与物质互相感应而生的一场幻梦，若是把这一场幻梦写成文字，与实物比较起来，反觉文字里的实物，比着真实的物体，更为清楚，也更能传情，——这就是天才，这就是艺术。而写实派诸名家的艺术与天才，亦正在此。试将包法利夫人这个人物与泰勒费诺夫人的像片对照起来看，定然会觉得文字的魔力实远超过实物，如果有人拿着《包法利夫人》这一本书，到容威勒城(Yonuille)，拿着《萨朗宝》到非洲，拿着《圣安东的诱惑》到埃及，作一比较，定能使你感觉到艺术家的创造技能，实远超过造物者之上。

左拉原是自然派的代表作家，他尚且说“作者之观察‘自然’必须透过他本人的个性：作者与实物中间必得隔着一层薄薄的东西。在古典派时代，这一层薄膜，像一层纯

白而透明的薄纸，一切‘物象’，在透过之后，就会变得雅淡清明。在浪漫时代，这一层薄膜，就像一片模糊的玻璃，一切‘物象’透过之后，都变得零乱模糊。然而在写实派时代，这一层薄膜，却像一片无色的玻璃，略带昏黑色彩，一切‘物象’透过之后，都变得粗重而且浓厚，但这与实物相较，却能逼真而能传神！”

巴尔札克有一段话说得更为透彻，他曾说：“为了写作，我先到民间去，去观察他们的风俗习惯，和每个人的品德。我穿上破旧的衣服，不修外表，使他们不注意到我，我好夹杂在他们中间，去观看他们怎样生活，怎样争名夺利，打架吵嘴，与怎样劳苦工作，工作后怎样回家——然后我也回到自己家里，我乃于不知不觉间，就变成了一个乡下人。而我的观察，亦就由‘外在的’变为‘内在的’。最初我仅注意到他们的外形，而现在却能认识他们的生活真相了。”

巴尔札克又说：“在巴黎，半夜间，我遇到工人偕同他们的妻子，从戏院步行回家。我乃尾随在后面，听着他们谈话。我仿佛掠取了他们的生命：我觉得是我自己穿着他们的破旧的衣服，踏着他们的破旧的鞋子。也可以说是他们的思想浸入在我的灵魂里，也可以说是我的灵魂投入在他们的躯壳里。我和他们共同憎恨他们的厂长，抱怨他们的穷困……如此抛开我自己的习惯，由想象作用，而变成另外一个人，这在我乃是常有的事。”

谈到左拉与巴尔札克这两位作家的谈话，我们当能明白写实派与自然派所崇尚的“观察法”里原本就含着想象的成分

与创造性，而且观察法的价值，也正在于它含着创造性。写实派作家，尚且如此。其他作家，也当然不能例外。

天才是什么？若是请心理学家来解答，就须要长篇大论的文章——因为须要牵连到弗洛伊德（Freud）的病态心理学，柏克森的创造心理学，和若内（Janet）的试验心理学等——那就成了一个理论的问题了。但是，若请天才作家自己来解答，那问题就非常简易：天才之为天才，只是不得不如此。这仿佛是与生俱来的本能，如蜂之酿蜜，蚕之吐丝，无甚差异。左拉曾说，天才作家，只要顺着他们自然的发展，那就是天才的表现。鲍勒赛（Poylesve）更不迟疑地断定，天才就是一种本能。

福楼拜惊叹着说："我们不得不承认天才之为天才，是在于他们有超人的精力。"左拉也赞美天才有魔力。因为他接受了哲学家鲍内（Bounet）的见解，认为凡是成功者，人格伟大者，与能征服人类者，莫不是由于他们的魔力过人。而魔力是什么？在本质上，不过是一种电力而已。此种电力，能表现于行为上的，则成为英雄豪杰，能表现于文字上的，则成为诗人墨客。

戴诺（Taine）说："天才之所以为天才，在于他具有一种特殊的个性，并对于人生有一番新的估价。鲍勒赛也曾谈到，天才作家的感应力，是比一般人深刻，比一般人强烈，对于人生有一翻新的认识，而且把他的新发现描写出来。描写得那么有力量，凡被他感动的人，也只得接受他

的人生观。日久天长之后，崇拜他的人，会愈来愈多，而于无形中，即会造成了一个新的宗教；他的弟子变成了信徒，而他个人也变成了时代的偶像。左拉也曾说过：一个文艺派别的产生，全靠着一两位代表作家，他们首先创出一种空前的风格，后继者都引以为习尚，久而久之，则造成了一个时代的潮流。

我们如将以上这些话加以引申，即不难看出，天才固然是一种天赋，可遇而不可求。然而创作成功，却仅能一半靠天才，一半还得靠工夫。没有天才，难得谈创作；没有工夫，也难得有艺术。

碧风（Buffon）曾说："天才并非长期的坚忍性！"这仿佛是说人工不能补天才之不足。但是，福楼拜却反驳他一句说道："天才何尝不是如此！"而梵乐希又加以注解，更明显地说道："天才确系长期的坚忍性！"这足见天才的成功，的确还得靠工夫。

若更进一步，就事实上看，天才的成熟，却非一日之功。例如司汤达自 1800 年开始写作，经过三十年的长期的试验。至 1830 年才发表他第一部名著：《红与黑》。福楼拜自 1838 年开始写作，至 1857 年他的名著《包法利夫人》始行出版。另如巴尔札克、左拉等大凡长篇小说家，都是如此。——而诗人与短篇小说家，则可不在此例。

这些长篇小说家，当他们写作的时候，总是夜以继日，不下几十个钟头的工作，而且是月月如此，年年如此，直到十年或二十年之久，未尝间断，每当既选定题目之后，尽

量搜集材料，成捆成本的，分门别类的，堆满案头，每当开始写作之际，那成篇成段的稿件，往往要经过八九次（左拉）或十数次（巴尔札克）的修改，方能成为定稿。思此可知，若没有长期的坚忍性，哪能轻易得到成功呢？

福楼拜说："文笔的成功，全靠恒心"。巴尔札克也说："文笔靠恒心"。而福楼拜更说道："文笔对于作者，好像珍珠之于蛤蜊，在本质上是一种病态，只因经过长期的磨炼，乃变成了一种艺术品。"

波德莱尔说：艺术家的生活，像对着镜子一样，时时刻刻，他要监视自己的生活，是否合乎艺术。而纪德在青年时代，就常常对着镜子，一面想象他未来的艺术应该是怎样的风格，一面却观察他自己脸上的表情，是否合乎他的理想。巴尔札克亦注意到灵魂的修养工夫，他说："一个人的思想，造成他的灵魂；灵魂造成他的表情"——试看这些最享盛名的作家，他们修养他们的灵魂，真和美人化妆一样，这是因为在"自然"里，并没有艺术，艺术的起点是由于化妆，而其成功，则靠努力。

艺术家固然离不开人生，然而困于人生，也谈不到艺术，艺术化的生活，即是在此矛盾之中。小说家对着人生，感着莫大的诱惑。他看着别人的生活，看得入神，就会忘了自己，而为别人生活下去。然而处于自己的生活之中，无论心情混乱到何种程度，他却仍然能保持着冷静的态度，对于别人的心情，他看得非常清楚，对于自己的心情，他看得也是同样地非常清楚。他固然不能制止他的感情的冲动，

然而任何情感却也不能妨碍他的神志清明，而能解除这种矛盾的惟一出路就是艺术。

小说家当他认清他的使命之后，他索性把这一种矛盾心理培养起来，一方面由着自己的脾气，不计成败得失，任凭魔鬼去捉弄；另一方面，他却寻找一个躲避的场所；在他的心灵的深处，仿佛有一间暗室，对于任何人都是一片禁地，他却隐居在那里，可以避开一切风雨，可以窥察一切事物，样样都显得格外清楚。

在生活方面固是如此，在写文章的时候，更是如此。

当选定一个故事之后，作者首先要确定自己在书中所处的地位，换句话说，必须选择一个立场，采取一种态度，而且还要培养一种情绪，以笼罩书中的全局。

假设作者决定在书中扮演一个角色，表现他个人的心情、志愿和态度，那最好是用第一人称去写作，优点是：全书的故事，都穿插在一条线索上，牵其一端，则振动全局，而且从头至尾，以一个人的口吻，则情绪紧张，感动性大，故易于抓住读者的注意力，而引起读者的同情。

裴佛斯特（Prevost）的《曼侬》（Mau'n）、公斯当（Constawt）的《阿呆耳夫》（Adolphe）、佛尔芒丹（Fromeutin）的《铎密呢格》（Dominique）都系用第一人称写成的，其情感之诚挚，语气之沉痛，莫不溢于言表，而读者，也莫不忧伤叹息，或一掬同情之泪。固然他们并不是名盖一时的大作家，而且所留下来的杰作，每人又仅此一册，然而这已足以使他们名传后世而不朽了。虽说他们成功的因素，

事都不作。”他又说：“我们需要明白每一个人，在每日间，不知为着闲情，空空地消耗了多少精力！”

梵乐希（Valéry）说：一个艺术家要极端禁止毁灭自己的精力。

或者有人疑问，艺术家的禁欲生活是否可能？岂不知惟有禁欲的人，才真正有情感，惟有真正有情感的人才甘愿禁欲，情感是艺术的起源，然而若非心地纯洁的人，必不能得其门而入。

莫泊桑说：物质的享乐有尽，而精神的享乐却无穷！而艺术家的悲剧即全在他的精神的享乐是远超过于物质的享乐之上。这即是说：避开物质的引诱，感情将因之而枯萎，然而困于物质的享乐，感情也要一样归于消灭，故感情的惟一生路，只在入世与超俗的矛盾生活中。

福楼拜对他的情妇路易丝高莱（Louis ll'colot）说：“艺术家是一个怪物，他常常使他的爱人痛苦，而他也更加痛苦”。“假若你不爱我，我将悲痛欲死，然而你爱我过甚，我又将要阻止你”。“我知道：我爱你不够热烈，也得不到好处……然而这都不由得我自己。”

艺术家的命运，只得如此：上帝既然赐给他们这样矛盾的心理，他们自己也莫可奈何。他们之受命于天，像谟易斯（Moise）在西那山上受命于上帝一样。上天的意旨，不敢接受，然而又不敢不接受。他们明明知道，这样神圣的使命，担负起来，有多么沉重，然而只得鼓着勇气，负着他们的使命，走上艺术的路上去。

仿佛分化为两种人格：一方面回忆着，想象着，如身临其境一般，去为书中的人物生活；另一方面，作者却要冷静着，忍耐着，去观察书中的人物应是如何生活，而且还要寻找一个适当的方式，以表现在文字里，或者借着自己的名义说话，或者隐藏在别人背后去说话。作者都显然处于矛盾的地位——不如此，即没有艺术。

成功的作家，固然在乎天才，然而也要看他是否善于运用他的天才。

少年时代，他们的生活常常陷于混乱状态中，但是，在认清了自己的艺术之后，他们的生活就要纪律化了。

福楼拜说：最初我认为热闹的生活中含着诗意，后来我才知道，这是两回事。于是，我把我的生活分作两方面：一方面，我要的是复杂的、变化的、有刺激性、而且有诱惑性的；另一方面，我仿佛是与人世隔离，隐藏在暗室里，开着宽大的窗子，只为接受灵感的光耀。

一切作家的生活，大都全是如此矛盾：小说家之所以为小说家，正因为他们爱好生活，然而又不甘于为着生活牺牲了艺术，只得把生活的热情，变成为艺术的热情，而以艺术去补偿生活之不足。

巴尔札克（Balzac）说："我的一生是一场恶作剧，我爱好生活，我有热情，然而都未曾得到正常的满足，我只得在文章里寻找爱与恨……等。"

福楼拜说："我生来爱好酒、色、赌博，然而我一件坏

不限于这一点，然而其用第一人称去写作，易于动人，于此亦可以得一佐证。

但是，假设作者愿意回避他人的耳目，那就要采取第三人称去写作。王尔德（Oscar Wilde）说："在艺术上最忌用第一人称写作。"福楼拜（Flaubert）也说："作者在作品中，如造物者之在造物中，隐藏在内而不外露。"这即是说，用第三人称去写作，能使读者与作者都忘掉了自己，而变成了一个艺术化的人。如此，则文章无论写得如何热烈，如何沉痛，作者与读者亦都能保持着艺术家的冷静，而超然世外，因此那作品也仿佛不为个人所限制，不为情感所左右，而带着永世如斯，经久不变的神气。

其实，这两种写法，名分不同，实际上则无甚差异，从表面上看来，用第三人称的口气去写作，作者是忘掉了自己，而以一视同仁的态度，描写书中的人物。但是，每当遇着某一个角色恰好与作者的心情相似的时候，则不知不觉间，作者与读者的同情心，都会集中在这一个角色身上。

用第一人称去写作，如果口里讲的是"我"，而心里想的也是"我"，那所写出来的文章，就类似忏悔录、自传和个人日记等。但是，有时候却正相反，口里讲的是"我"，而心里想的却是"他"，因为原本的"他"，就是想象的"我"，理想的"我"，而非真"我"，结果，作者与读者都仿佛忘掉了自己而化装为另一个人物……这仍然不失为客观的态度。

总之，无论哪一种写法，当写作的时刻，作者的本人

写文章是为了发挥自己的感情么？也不尽然。

当感情产生的时刻，只在一念之间，身受之者，并不自主，欲求回避，也属难能，这仿佛是一粒冤孽种子，乘人不备的时候，投到我们怀里，埋藏在心底，立即生根发芽，顷刻之间，已略具雏形，当这个时刻，这一点的嫩芽，怕见光明、怕见风雨！身受之者欲求掩护之，犹恐不及，决感不到写作的冲动。

感情之生长，需要幻梦来培养。每当吾人矇眬欲睡之时，在黑暗寂静的夜里，凡白昼间所见的景象，即能重新复现出于眼前，而且是更加清楚，更加美丽，也更富有诱惑性。那身临其境的人，只得闭起眼睛，屏着气息，让那个梦境施展它的魔力，但是当吾人突然间醒来的时候，这一场幻梦，却不知又逃到哪里去了。

幻梦已经开始之后，即要继续发展下去，而且愈演变，亦愈复杂，亦愈深刻，亦愈浓厚。那时它就会变成了一副彩色眼镜，加在我们眼前，则世界立即为之变色。它可以改变我们的思想，改变我们的个性，而且能支配我们的行为。凡我们从生活中所得来的经验，从文字中所得来的诗意，与从想象中得来的希望，亦无不混杂在这一场幻梦之中，而且这一场幻梦，是真是幻，连我们自己也分辨不清。

这时候，幻梦已经变成了一个魔鬼，身受之者，绝难逃开它的魔力，这如同一个旅客，在夜间行路，遇到游魂，将他困在树林里，他明明认为是向前行走，但不知为什么，走来走去，却又回到原处，任凭他走了多少圈子，终归逃

不出这个树林里。

但是，惟一的解脱的方法，那就是要等着东方发白了，遇到几个知心朋友，把自己中魔的经过，从头至尾，讲说清楚——这就要开始写作。

怎样把一段私人的情感生活，从黑暗的梦境中，引渡到光明的境界，怎样把一场幻梦，去变成图画，把感情，化作诗意，把生活，写成小说，那其中的困难，的确不仅一种。

赤裸裸地描写自己的生活么？难的是，难于下笔，与自己最亲切的事迹，不情愿告人；最沉痛的亦不忍心回忆；最深刻的亦不易于写出，又要顾忌到个人的地位，又要顾忌到社会的制裁，因此难得保持一种坦白无私的公正态度，要解脱这种困难，那就要采取化装的办法。而化装就是艺术。但是，化装却不可变更原来的本象，如果失去本象，则背乎真实；然而如果没有化装的工夫，则又无艺术可言。至于怎样能把隐藏在黑暗境界中的一段情感生活变成小说，那就如同捉妖一样：捉着它，装饰它，却又嫌它妖气太重；仍然放掉它，再过些时候，捉着它，再装饰它，如此经过七擒七纵的工夫，妖精就会变成人形，虽说妖气未退，却是比着常人美丽的多了。

作者不能完全照顾到读者，因为一般读者全希望能在作者的文章里，看到读者自己，所以作者，也须要从自己的经验中，找到其与人类的经验相同之点，而且更进一步集合人类的一切的经验，以补充个人经验之不足。如此，则

作者，当写作的时刻，从自己身上看到了别人，而读者，当诵读的时候，也当从书中的故事里，看到了读者自己。而且不仅如此，作者的成功，就在使读者从书中看到他未曾看见过的，听到他未曾听过的，想象他未曾想象过的。因此他能发现了一个新的世界，其中含着他个人，然而却又超出了他自己。

但是，作者决不能放弃他自己，放弃他自己，就要落得平凡无奇。盖文章之是否成功，都要看它是否能发扬作者的气质，而且是否能表明作者的人生观。

文笔的生气，就是要靠着作者的气质，文字之清浊、灵活、秀丽，或闲逸或古老或庄严等等，无一不系于作者的气质——作者的气质就是文章的灵魂。

福楼拜说：生活！生活！就是为着生活，我才爱好文章里的感情，这是自然的诗。艺术品的伟大和神秘，都蕴藏于其中，也就是凭借着这一点精华，所写出来的文章，才能有声有色，又有节奏，又有姿态——这就是天才。

作者不仅不能放弃自己的气质，而且不能放弃自己的人生观。因为每一个作家，都有他独有的人生观，这都是由于他的感情、立场、社会地位、和时代处境所造成的。在日常生活方面，他采取这样的观点去观看人生，当他写作的时刻，他仍然采取同样的观点去观看书中的人物，这就像一副彩色眼镜，加在眼前，世界为之变色。小说家戴上他的眼镜，创造一个新世界，就等于把他的眼镜借给读者，好让读者也从这一副眼镜中去观看人类。

作家虽说常常是时代的先驱者，但也非完全与时代相对抗，一个时代的哲学、风俗、习惯和社会生活，都是直接或间接影响到作家的人生观，所以处于浪漫派时代的作家，不知不觉就会带上了一副浪漫彩色的眼镜，处于写实派时代的作家，也难免带上一副写实派的眼镜。

然而也有少数杰出的作家，能超出时代的潮流，以独树一帜或自成一派。例如司汤达，身处于浪漫派时代，反而创作出来一派心理写实的小说。福楼拜身处于浪漫派与写实派交替的时代，反而运用历史方法，创作了超然于各派之外的历史小说和心理小说。在他们写作的时代，他们虽未曾得到当代人的鼓励，然而他们的声誉也未曾随着时代而俱去，因为他们从时代的生活中，抓着了人类永恒的真理，所以他们的作品，能超出时代，而永存不朽。

不论代表时代的作家，或是超出时代的作家，全不能放弃自己的气质与人生观，因为一个人离开社会，固然不能存在，而社会生活，也必须从个人眼光中看出，方能显得格外生动。

郝伯尔（Hebbel）说："发展作者的个性，绝非写作的目标，然而这是走向社会的一条道路，不见得是最好道路，然而确是惟一的道路。"

（原载1948年3月31日北平
《文艺先锋》第12卷第2期）

# 法国象征派三大诗人<br>波德莱尔，魏尔莱诺与蓝苞

## 一、绪　论

### （一）象征主义的时代背影

欧洲在1870年左右发生了一种新的思潮，透入一般人的思想里，影响于当代的哲学、艺术与文学诸方面，而成为一种真正的时代病，这就是一种彻底地怀疑的态度。

在1870年以前，一般人全认为科学是万能的，并相信“实证主义”(Positivisme)是可以解释人类社会，并能指出一条道路，引导人类到较好的路上去。但在1870年经过那历史上有名的“普法之战”以后，旧的社会组织完全崩溃，已有的社会信仰亦已失去其统制的能力。然而未来的建设究竟如何，并且应当如何，尚均属于疑问。因而生在这样环境中的法国青年，大都迟疑、彷徨、不知何所适从。又加以神经过度的兴奋，思想极端地复杂，精神生活与实际生活相去甚远。因此，或者因怀疑而悲观，或者因消极而享乐，或者孤介自好，勉作达观，而隐居于艺术之宫。

在哲学方面，首先向“实证主义”反抗的，是英国哲

学家斯宾塞（H. Spencer，1820—1903）。斯氏于1862年，在他的《第一原理》(First principles）一书之第一卷内，划定科学的范围，理智的界限。他断定在这庞大复杂的人类现象中，理智与科学所能征服得到的，不过一小部分。其余超出理智与科学之外的“不可知之境界”（L'inconnaissable)，正不可限量，而宗教与情感即是其中的重要者。此书于1871年译为法文之后，即刻引起法国学者的注意。至1877年德国哲学家哈特满（Hartmann，1842—1906）的《下意识之哲学》（Philosophie de l'Inconscient）一书已很流传于法国；同时叔本华（Schopen hauer，1788－1860）的理论亦颇受法国思想界的欢迎。叔氏原本没有反对科学的用意；然而他对着科学的叹息声音，远比着别人对于科学的批评能动人。新时代的一般青年，诚恳地，热烈地，崇拜着“幻想之哲学”（la philosophie de l'Illusion），而认为世界不过是一种“表象”（Représentation）而已。像这些悲观、消极、崇尚神秘与宗教、以及种种类似的潮流，结合起来，乃形成一种新的趋势。从前的实证主义者，只承认感觉的真实（la réalité perceptible）与客体（l'objectif）。而这般新兴的艺术家与哲学家，却要离开感觉的真实，去追求主观的真实（la réalité subjective）。如《象征主义者》(le Symboliste)，当时一种新出的杂志，曾言“客体仅是一种近似象，仅是虚幻的表面，还要随我自己的愿望而转变，而演化”（l'objectif n'est que pur semblant，qu'apparence vaine，qu'il dépend de moi de varier，de transformer a

mon gré)，即是一个例证。

在音乐方面，华葛那（Wagner，1813—1883）的作品亦渐次战胜阻力，而他的音乐原理，影响于当代文学的遂因而增加。盖彼时一般诗人见华葛那以应用“合奏”（l'orchestration）擅长，致使他的音乐势力特别雄厚，他们乃想采用“合奏”的方法，在诗坛上别开新幕：即是把诗的主旨隐藏在情调协和的音韵中。原来诗的感动性不在诗句中每个单独的字的本意，而是在每一个字的音声和每一个字的暗示性。凡情调相似的字，凡富于暗示性的字，组合起来，其声调的相互鼓荡，其字义的相互阐明，能产生一种神秘而暗晦的魔力，对于我们的灵感有无上的威权。

《华葛那评论》（la revue wagnérienne）是象征派的刊物，从1885年开始替华葛那大事宣传。而华葛那本人亦发表文章，极力提倡将音乐的势力扩张于诗词的范围之内。他于1860年时曾说：“诗若是达到最终的目的，即成为极完善的音乐。”这样的思想影响到象征派诗人者颇深。

在绘画方面，印象派（l'impressionnisme）颇占优胜。一般画家早已离开了旧日的写实态度，另换上一副眼光，去观察实际。沙互诺（Puvis de Chavannes）的风景画蒙被着一层幻梦，其中真实的轮廓隐约于薄雾中，其寓意遂更觉深远，而加瑞爱尔（Carrière）的画亦是如此。

总起来说：一大部分新时代的青年，全反对旧有的成规，实证主义与写实的艺术都在被抛弃之列；而象征主义即产生于这样的一个时代。

## （二）“颓废精神”的出现

在1880年左右，有若干青年人的组织，如“亦周巴特”(les Hydropathes)，“若芒夫狄斯特”(les Jemenfotu-istes)，“玉狄斯特”(Les Zutistes)，“我们这些人”(nous autres)，“黑猫”(le chat noir)等，其中大都是学生，文人与闲人，集在一块儿，谈论诗文。然而，他们对于文艺的革新与诗词的艺术，均无所贡献。但他们关于哲学，政治等问题，却争辩不休。他们所办的杂志，例如《新左岸》(la nouvelle rive gauche)是于1882年出版，颇带社会革命的色彩。至1883年，《新左岸》又改名《吕岱斯》(Lutèce)仍是继续着原来的精神。另有《独立评论》(la revue indépendante)于1884年出版。他们这一般人，屡次反对宗教，提倡唯物主义；希望组织国际共和国、更进一步希图在法国实现共产主义社会的组织；破坏旧有的道德观，要求性的绝对自由。就是他们这一般人造成一种风气，一种颓废的思想。一般批评家名之曰“颓废精神”(l'esprit décadent)。也就是在这样的环境中，象征主义的思想才开始萌芽。

“颓废”一词，大概是来自魏尔莱诺(Verlaine)的《颓靡》(Langu eur)一诗。该诗内描写罗马最末时的颓败现象，以及罗马人的消极与怠惰。在1882年拉服尔葛(Jules Laforgue)用这一个字形容新青年的思想。而以“颓废”自居的人亦以此自负。他们专以破坏旧有的成训为职

志，对于建设方面，则丝毫没有贡献。他们的机关报《颓废》(le Décadent) 于1886年4月10日的一期上曾言：我们生于叔本华的悲观时代，对于一切只是感着厌烦，扫兴。我们并不是一个文学的派别。处于我们这样的社会之内，宗教，道德，与法律，处处全是表示着颓废。若想把颓废现象隐藏起来，不去提它，那是如何地荒谬呵！对着这崩溃的文明，对着这腐败的社会，现代的人都是感着烦闷与疲倦。又因为感觉日愈尖锐化，欲望日愈复杂化，而生活乃日益奢华，享乐主义亦日益膨胀，同时相伴而生的乃是神经衰弱，心情混乱，以及极端的悲观。

颓废派的作者并不反对自然主义 (le naturalisme)，因为自然主义亦承认现代社会的颓废，亦描写现代社会的黑暗。所以在《独立评论》上时常看到索拉 (E. Zola)，龚古尔 (E. de Goncourt) 与于斯满 (Huysmans) 诸人的文章。

颓废派的作者颇不注意艺术方面的形式问题。他们固然主张采用新字以表示新的情感，然而他们却缺少天才，不能独创一种新诗律。经过两年之久，离奇而古怪的作品虽说发表了许多，但真正有艺术价值的，并不多见。仅有拉服尔葛与戴亚尔德 (Tailhade，1854—1919) 两氏还是其中的名人，其余的诗人均不足道。

至1885年左右，在颓废派之外出了两位伟大的作家，即魏尔莱诺与马拉美 (Mallarmé)。法国诗学史上乃开一新纪元。以前在1882年，颓废派的刊物《黑猫》杂志上尚提不到魏尔莱诺的名字。而该派的另一刊物《新左岸》尚且

责备魏尔莱诺，说他过于大胆。然而自1885年之后，魏尔莱诺与马拉美两氏的潜势力已经很大，对于当时的颓废派，已有喧宾夺主，取而代之之趋势。及至1889年，魏氏即成为《吕岱斯》杂志的领袖作家。并且他的声望已经很大，即便与颓废派无关的文人如巴莱斯(Barrès)与布尔日(Bourget)亦均赞扬魏氏为当代的大诗人。巴莱斯曾说：魏氏的诗，最能表示着衰老民族中神经的极度兴奋。布尔日亦云，一般青年爱好魏氏，只因他诗中满带灰色，富于暗示性，颇能烘托出半明半暗，若隐若现的情感。

至1888年拉服尔葛死去以后，“颓废”一词以及其所包括的意义，已不足以表示诗的新趋势。从此后，象征主义(symbolisme)一词乃代替了颓废派，并指示出一个伟大的新的时代之开展。象征派之取得诗界的领导地位与划时代的荣誉，并能独树一帜，正式成功为一个文艺的派别者，固然是在1888年，然而象征派的艺术观之形成，却远在1888年之前。原来象征派的名著如波德莱尔(Baudelaire)的《恶之花》(Les Fleurs dumal)系于1870年出版，早已惊醒文艺界的睡梦，打破诗坛的沉寂。魏尔莱诺的《无语歌》(Les Romances sans Paroles)系于1874年发出灰色而凄楚的歌声。马拉美的《一个牧神的午后》(L'aprèsmidi d'un Faune)可说是作者诗中之最深奥的一首，系于1875年放出秋景般的光华。蓝苞(Rimbaud)的《地狱中的一季》(Une saison en enfer)是一种独创的散文诗集，于1873年喷射出愤慨之音。这四位大诗人，对于他们个人的艺术，各

有特殊的见地，但他们的共同点乃是增加音韵的感动性，浓厚字义的暗示性，使最完美的诗能与音乐相比拟。

### （三）象征主义的艺术

象征派的诗人，都承认一种艺术品是一个象征，象征一种深奥而神秘的真实，一种为我们所不能捉摸的“真实”。然而这种“真实”确是在灵界存在着；我们可以感应，我们可以领悟，惟其奥妙已超出吾人的智力范围，故虽文字之极精美者，亦难揭穿其真面目；虽艺术之最高作品亦仅是一种“象征”而已。

这样的“真实”蓝苞名之曰“未识的境界”（l'inconnu），波德莱尔名之曰“黑暗而深奥的境界，其广漠有如深夜与光明”。

“une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté”

这样的“真实”既非物质的真实，又非虚幻的梦境，这乃是由于物与灵的孕育而形成的一种超乎“物”与“我”之上的精神世界。在那个世界中，具有一切的声色，与一切的美丽。“物”在那里因得到“灵”的滋养而活跃，“灵”亦赖物而成形。这乃是一个真正的“真实境界”。惟这样的“真实境界”，无缘者绝不能得其门而入。所以蓝苞说诗人必须把自己造成一个“明眼人”（le poète se fait Voyant），方能看见真实以外的真实，方能看见“未识的境界”。波德莱尔则寻找感觉与感觉的“相应”（les correspondances des

sensations)：因他想追随着感觉的线索，深入于灵感境内，更追随着感觉的波动，以直到“黑暗而深奥的境界”；在那里一切声，香，色，都混合成为一个世界，亦仅有在那里，诗人方能捉摸到诗的本质与诗的精华。

至于如何把这样的“真实”表现出来？每个诗人因其获得的“真实”具有特别的色泽，则每个诗人的艺术亦因之而异。

**1. 波德莱尔的艺术**

波德莱尔曾说：我得到了美的定义，我的美应有的定义：这好像一种热烈而悲哀的东西，好像一个女人的头，富于诱惑性而美丽的头，使他们在朦胧的梦境中，幻想淫乐与悲哀。这样的美带着忧郁，厌倦，憎恶的心情，或者是正因为热情而希望受着了挫折，因而混合着绝望，烦恼与苦闷。这样的美，是包含着热烈而悲哀的情欲，与无处发泄的心情，并带有复仇与伤害的私意。总而言之，我敢承认这样的美所包含的是“不幸”(le malheur)。我并不否认，快乐可以夹杂在美感中，然而那不过是粗俗的附带成分。至于抑郁与悲哀，那才是美中的本质。我真想象不出一种美可以离开“不幸”而存在。

波德莱尔的诗之所以能感动人者，亦正是在此。他能发泄近代人心中的隐痛，剧烈的情欲，与死一般的悲哀。惟有沉醉于享乐与诗意中，那时的灵魂好像一只神鸟，冲破烦闷而振翅飞入青天。

关于音韵方面，波德莱尔曾言：诗在音韵这一点上，与

音乐相似。然而音韵之奥妙，是神秘而难测的。一个诗人，如不能体会出每一个字包含着如何的神情，就绝谈不到表现情感。一句诗的姿态，若前趋，若上升，若下降，又皆与音乐相同。一句诗可以表示甘美浓润或辛酸苦闷，亦可以表示宁静或恐惧，只要某个名词与某个形容词配合得恰当。

波德莱尔与美国大诗人胞哀（Edgar Poé，1809—1840）不以为当诗意正在酝酿时，有一种内心的音乐盘旋萦回，不即不离。诗人在最初只听着一两种声音，若断若续地屡屡复现。继而又有其他的声音，次第出现，以作回应。如是者良久，音调，节奏与意义相辅而生，而诗之内容与诗之格律亦同时形成。

波德莱尔一生作诗，从未尝下笔直书，顷刻脱稿。他对于一字一句，屡屡地品评，推敲，必使其音能达意，韵能传神而后止。因其如此，故字字都是精灵的结晶，句句都有深远的寓意，而诗中包含着一种暗示与魔力，使读者凝神遐想，觉得诗中的情感万千，而诗意亦更觉含蓄不尽。

### 2. 魏尔莱诺的艺术

魏氏的艺术处处全是他的生活的反照。他在生活方面，时常感到神情恍惚，若有所失；时常沉醉于凄凉的幻梦中，如与人世隔绝；他时常处于半意识的状态中，思想模糊而精神颓唐，如被困在灰暗的雾气中一般。他所耳闻与目见的，全是一个灰色的世界。所以一切声色，与一切光华，在他看来，全是沉闷，暗淡，而含着悲意。无怪乎，反照在他的诗中的，亦仅是这样一个灰色而虚幻的境况。

魏氏艺术的特点，是在乎他摹拟古代的民间歌曲而配合成简易而轻灵的音韵；而制成幽远而凄凉的诗歌。在1871至1873年，他的《诗的艺术》(Art Poétique）一首已写成，至1881年始发表，乃为象征派开一条新道路。在诗律方面，他已脱离掉“巴尔那斯”(Parnasse）的格式，使诗的形式得到一种解放。原来浪漫派与“巴尔那斯”派均颇重视“富韵”(la rime riche)[1]，魏氏则认为韵不过表示一句诗的终点，及各句诗的互相回应而已，故无须求其响亮与繁重；而且于两句的终点，亦无须勉强求其音声之绝对的相同。不然，诗人即要每每受韵的牵制而不能自由发挥其天才。魏氏不仅反对“富韵”，即便是“足韵”(la rime suffisante)[2]，在他看来，也不是必要的。故他敢毅然决然地采用古代诗中及民间歌曲中常用的“协韵”(assonance)[3]，并且他还采用诗中很少用的“合韵”(allitération)[4]。因此，在音韵的解放一方面说，魏尔莱诺的功绩，实非浅鲜。

在每首诗内的“断句”(coupe)方面，魏氏亦与古典派不同。古典派的“十二音”(Alexandrin)每一句分为两个半句

---

① “富韵”是不仅重音的元音字相同，而且此元音字前边的辅音字亦相同，例如：Crépusculaire，s'éclaire

② “足韵”是不仅重音的元音字相同，而且此元音字后边的字亦相同。例如：Otavie Livie，deux，Leureux

③ “协韵”是只有最后的重音的母音字相同。
例如：sangiente'temple（chanson de Roland）
又：pluie'fuit

④ “合韵”是重音的元音字不相同，而其余几个辅音字相同。
例如：sentinelle，nulle

(hémistiche)，系从第六个音断开。但第六个音必须是重音(syllabe accentuée)，每一半句又分为若干整齐的段落，每段所包括的音或2，4，6，3不等。到于勾(V.Hugo)手中，"十二音"诗的第六个音，虽仍然是重音，但不必求其充分地显明，而且每一个半句中所包括的段落亦不必求其整齐；五个音与一个音，亦能各自成为一段。尤其是于勾所创的一种诗律，名为"三段体"(le trimètre)者，系将十二音诗中，一句分为同样长的三段：4，4，4。但是魏尔莱诺则更进一步，而主张诗的"断句"不必固守成规；而且每一断句的最后一音，亦不必求其为重音。魏氏的《无语》歌可说是他的新艺术观的结晶。其中每一首诗皆有它的特殊的与自然的风调与节奏，而诗句的长短，与诗句的结连的形式，亦均出于独自匠心，丝毫不受旧有的格律之限制。

总而言之，魏氏深感着昔日的诗律，因为力求整齐，故过于格式化而缺乏柔性，颇不适于表现他那模糊而暗淡的幻梦，以及他那亲切悠远然而漂渺不定的忧思。因此，他对于诗的贡献，除去他的天才之外，若单从诗的形式上来看，他亦确是近代诗人中之伟大者。

### 3. 马拉美的艺术

马氏的艺术素以暗晦著名，然而他的诗之所以如此，也自有种种理由：

因为，他想把诗造成一种音乐，即须把字句弄得暗晦，然后音韵才得以显明；如此使读者舍其字义而听其音声，然后于曲调中领悟诗中的寓意，自觉诗中的妙趣无穷。马氏

的一首诗：《掷一下骰子》，总不能消灭了“偶然”（un coup de dés jamais n'abolira le hasard）即是极端地表示这样的用意。甚而那一首诗的排印，亦极特殊：小字表示音之微弱者，大字表示音之强大者，空白表示休息时的静默，而段落之长短亦是表示拍子与节奏，俨然像一篇歌谱。

因为，他的诗内包括着两种互相冲突的倾向：一方面，他力求表现真实的物质现象；另一方面，他却百般含蓄，避免破题。他将诗意隐蔽于梦境中，则真已入幻，则幻亦似真，使读者不得不蒙被于真幻之间，颇难辨明诗意之所在。顾尔蒙（Rémy de Gourmont，1858—1915）曾以昂德柔麦得（Andromède）比拟马拉美的诗：昂德柔麦得的双手被缚在岩石上，她看见一只猛兽跑来，她很想逃，她想飞到天空中去。然而她不能，她已经被缚在大地上了。她的恐惧与逃去的希望，活活地，尽情地，显露于她的颜面上。马拉美的诗亦是如此：他的诗振翼作飞跃状，颇似欲飞入太空中，然而究竟离不开大地；他的诗虽然极端神秘，极端玄妙，然而究竟离不开真实。

因为，马拉美善于用比喻，他每每以素不相关的字结合在一起，成为新颖而生疏的比喻；而且，他每每以比喻解释比喻，造成一种连环比喻，使读者难以测度诗之本意究竟何在。他于1893年曾向大龚古尔（Edmond de Goncourt）说：“一首诗是一种秘密，读者必须发现其锁钥。”马尔狄欧（P. Martino）曾以“雪茄的烟”（la fumée d'un cigare）比喻马拉美的诗。诗的材料好像一枝雪茄烟，诗人吸着燃烧着的

雪茄，向空中放送透明而轻淡的圆圈儿。那一枝纸烟渐渐烧完，而至于消灭，只剩下连环的圈儿；正如诗人借着种种比喻，发挥诗意，然而诗的本来意旨反因而隐藏不见了。马氏的秘诀即是善于使用比喻。他作诗最忌破题。故每于诗意既定之后，使用种种谜语借着比拟暗示的方法以表示他的诗意。而且重重叠叠地比喻，以造成连环形式，使读者觉着诗中之奥妙，颇有"可望而不可即"之感。

马拉美的一首诗：《一个牧神的午后》，颇足以代表他的艺术观。其中描写一位牧神半睡在阳光里，阳光是那样的温暖，风光是那样的柔媚，正使他陶醉得出神的时候，他仿佛见着远处，绿草清水旁边，有两个女神赤着身体睡在那里。因此，这个牧神，在似睡非睡中，作了一场甜蜜的梦。马拉美之所以得到这样的诗意，因为他先读到班维洛（Th. de Banville）的《狄亚诺在林中》（Diane au bois）一首诗，他又看到步适（Boucher）的《榜与洗林》（Pan et Syrinx）一张画。前者是描写爱神化装为昂梯密容（Endymion）到树林中去调戏狄亚诺。另外还有一个乡村神（Satyre）向着狄亚诺的两个伴女取笑。那一张画儿是表现两个神女，赤露着粉红细嫩的身体，互相搂抱着，睡在泉水之旁；榜则伏在她们的侧面，注意凝视，眼色中透出欲火之光。然而，马拉美不取《狄亚诺在林中》的诙谐的口吻；他也不取《榜与洗林》的写实笔法；他却是把爱情笼罩于幻梦中，故他的《一个牧神的午后》，既亲切，浓艳，而又不伤雅趣，实是诗中的上乘。那一个牧神是卧倒在日光里，被日光照得

沉醉，似睡非睡的样子，只觉得远景模糊迷离，神情若恍若惚，仿佛看见一双神女卧在阳光绿草中，他乃借着一枝牧笛，吹成歌曲，其声音之婉转颇能引人入梦，而其梦境亦似乎化为音声。继而他又仿佛跑到芦草旁边，惊醒了两个正在搂抱的神女。他乃将她们强抱起来，共同逃到玫瑰花片散落的地上。那里香气扑鼻，温暖而浓艳，他正想饱餐秀色，孰知美酒刚入唇边，而一双神女转身从他手中逃去。抛下他孑然一身，如痴如醉，而他的热情正像熟透了的石榴暴露着鲜红浓艳的珠粒，而它那血色的果汁，将一滴一滴地透射出来。

### 4. 蓝苞的艺术

蓝苞曾经寻找一个新的工作方法（méthode），他这个方法曾在“明眼人”的信（Lettres du Voyant）中陈述过一次；不过那一封信，多半是寓言文字，颇费讲解。

他想，诗人若非一个《明眼人》，即不得称为诗人：

古诗，在希腊时代，已经登峰造极。至十七世纪则有罗洗诺（Racine）堪称最纯粹，最伟大与最高超的诗人。至十九世纪，在浪漫派中亦有“明眼人”，然而他们并不自知。于勾在他的《贫困者》（Les misérables）与《惩罚》（Les châtiments）两书中均能表现他的“视力”的伟大。至十九世纪中叶以后，“巴尔那斯”派的诗人均称得起“明眼人”。如高杰（Théophile Gautier），李勒（Le conte de Lisle）与班维洛三人皆是。然而，若论到能窥察“未曾见着的”（L'invisible）与听到“未曾听着的”（L'inouî），那还算波德莱

尔是第一个诗人，是诗中之帝王，或可说是一位真正的天神。然而，波氏终生困在一个人为的环境中，未曾受着大自然的滋养，所以他的诗律还嫌拘谨窄狭。将来，若想创造从来所未有的新诗，还须另发现一种新的诗律。

诗人，若想把自己造成一个“明眼人”，必须有胆量，不怕危险，勇于尝试，尝试一切的爱情，一切的痛苦，与一切的疯狂。如此，方能在自己的身内制造“毒汁”(Poison)，而取其精英者以滋养诗之生命。诗人若能忍受这样的苦刑，必须具有超人之大勇，而燃烧着信仰之火光，不顾一切，坚持到底，并不惜作一个大病人，大狂人与大罪人。最后，他方能成功，为一个大哲人！到那时，他已经来到“未曾识的境界”！更进一步，他便能于顷刻间，失去理智作用，对于一切事物，均不能用理智去解释。正是在这样的顷刻间，他才真正看清楚他所见着的境界。然而在这样的境界中，诗人所遇着的“无数的事物”，一切从未见闻过的“事物”，全是百般活跃，凶猛异常，如涛如浪，变化万千。在那时，诗人必须抱着大无畏的精神，忍受一切的苦痛，以致于精疲力尽而后已。如此，方能统制一切，运用自如。则诗人不仅是一个“明眼人”，而且是一个胜利者。

蓝苞曾说，诗人好似到天上去“盗火者”(Voleur du Feu)，他对于人类负有重大的责任。他把他所盗来的，供献给人类，使读者摸着，听着，并且感受着，他所盗来的新发明。因此，诗人应当制造一种文字，可以传达灵感，而且包含着声，色，与香，以及整个儿的物质世界。

因此，蓝苞在他的《光芒》(Les illuminations)诗集中，颇富有炼字的功夫。可以说每一个字全有它的生命，可以化为声，或者化为香与色，使读者读到，有如身历其境，亲与真实相接触。故蓝苞的诗绝没有虚幻的毛病。而他的思想，亦是象征主义中的物质论者。他曾发现，每一个元音字全能代表一种颜色，与每一个辅音字全能代表一种动作。亦即是说，在他看来，每一个字全能代表一种真实的物质；而字与字的配合，如果得法，即能创造一个物质的境界。这样的文字，使读者读到，也可以变成一个“明眼人”，则不仅真有所见，与真有所闻，而且是见所未见，与闻所未闻。

## 二、波德莱尔、魏尔莱诺与蓝苞

### （一）波德莱尔

波氏于1821年4月9日生于巴黎，彼时其父已是六十一岁的老翁，而其母却仅三十岁。其父是举止非凡，颇带贵族之风；其母则秀丽谨严，有英人的冷静之美德。当他孩提时代，在慈母怀中，与温暖富丽的家庭里，享尽人生的快乐与美感。他对于他母亲的敬爱，早已浸入他的心灵，可谓根深蒂固。嗣后于1827年，其父病故，其母乃思再嫁，不久即与欧匹克副将（Aupick）重新结婚。波德莱尔在此时，对于这个割断其母子之爱的人，即其继父，恨怨仇视之心，与日俱增。从此后，他即感觉着爱与恨的交战，在

他的心灵深处，乃留下一个永远不可医治的伤痕。

他先在里昂某中学读书，后赴巴黎入圣路易中学，共历三年。自 1836 至 1839 年，他在中学时代，即已坚决地拒绝学习一种职业，而立志要作一个诗人。因此惹起了他母亲的恐惧，与他继父的愤怒。有一次，正在争辩吵闹之际，波氏居然大胆地向他继父说："我以得将你勒死为荣"(J'ai l'honneur de vous étrangler)。他继父在盛怒之下，乃踢他一脚，并决定把他送到"改过院"（Maison de correction)。嗣后经其母百方解劝，逼令波德莱尔乘船赴印度旅行，而此一场风波，始告结束。但当船停泊于谋瑞斯岛或联合岛(Ile de Maurice ou Ile de Réunion)的时候，波氏却又私自登岸，转回巴黎。

波氏这一次旅行，虽说为时无几，然而使他离开那昏暗沉闷的巴黎，看到风光明媚的热带。那里有丰泽的树木与美丽的颜色。并且，那里的女子，唇赤而皮褐，像黑宝石一般的眼睛，流露出缠绵而强烈的光芒。诸如此类的印象，深刻在他的脑海里，使他永远不能忘怀。他后来在巴黎，所以迷恋那位黑美女，若疯若狂，而不能自拔者，或者正因为从她那蓬松深厚的头发中，光滑而黑褐的肌肤上，足以唤起这一次旅行的回忆，亦未可知。他在行途中所看到的海洋上的风光，亦能给他无限的美感，启示他无限的诗意。故这次的旅行对于波氏的造就，是很有关系的。

待波氏回到巴黎的时候，他年已二十，已获得法律所承认的自由权。从此，他可以自由支配他先父所遗留的财

产，共七万五千佛郎。他乃搬到一家贵族式的旅馆：毕莫当旅社（Hôtel de pimodan），去作寓公。从此，他乃过他那奢华富丽的诗人生活。在此时，他一方面，不住地努力以期能超脱尘俗；一方面却十分堕落，陷入泥泞而不能自拔。波氏曾说：人人都时常怀着两种倾向：一方面爱慕上帝，一方面听从魔鬼。祈祷上帝超度我们到灵界，祈祷魔鬼引导我们入地狱——就是魔鬼赐给我们的欲火与兽性（见《日记》）。这些话可作为他个人生活的写照。

自1841至1845年，波氏集合他的精灵与疾病，乃结晶成一部不朽的伟著，即他的代表作：《恶之花》(Fleurs du mal）诗集。这乃是血红妖艳之花，生于甘露池旁，既脱胎于恶的种子，复受到甘露的精英，故它的芬芳与精灵能历万世而常存。

《恶之花》刊行的时期，是在1857年。惟在未刊以前，已经在波氏的朋友间互相传观，彼此赞赏，甚而背诵歌咏者颇不乏人。

总括起来，波氏的伟大与不幸，可以分两方面去讲：一是诗人生活方面，一是爱情生活方面。

### 1. 他的诗人生活

波氏曾说：自幼我即感着好像堕落在深渊幽谷里一般。睡眠，处世，幻想，回忆，希望与悔恨等等，无不使我感到像陷下深谷时那样昏晕，像悬在空中时那样绝望（《日记》）。像这样空虚孤冷的心情，或者由于神经衰弱，或者由于感觉锐敏，甚或二者兼有，互为因果，亦说不定。再

试看他在家庭方面的境遇，他对于他的母亲，爱慕与怨恨的情感，均极强烈。其爱系由于天性，而其恨则是由于赤子之心，不得谅解之所致。并且他对于他的继父，仇视怨恨，可谓达于极点。惟因寄人篱下，不能自由，故亦敢怒而不敢言，终不能若之何。在同学方面，一般人的粗俗与浮浅，更使他遇事辄向后退缩，而以与人接融为苦。因此，他自视好像是一个他乡的过客，所见都是路人，使他永远感着漂泊与孤独。像这样不幸的心情，直到成年时，尚未曾消灭。他曾说：我孤冷冷地在这丑恶的世界内漂流着，消声匿迹地往来于人群之中。回顾往日，无非是辛酸苦闷；遥想未来，尽在疾风暴雨之中。每当黄昏时候，饭后茶余，我于一刹那间，抛开往日，忘掉未来，用冷眼看着来往过客，自觉得身价高人万倍，又不禁傲视一切（《日记》)。像这样孤冷与悔恨的情感，在他的《恶之花》诗集中亦是屡屡地表现着。

波氏与当时的文人相交游，亦全是貌合神离，并未遇着真正的知己。譬如当代大诗人高杰，在波德莱尔看来，仅是一个平凡的穿连字句者（Un banal enfileur des mots 见 Echo des Théâtres，le 25 aout1846)。而他自己的艺术价值，亦未曾真正得到高杰的赏识。高杰虽曾替波氏的大作《恶之花》写了一篇序文，然而在那篇序内，字里行间，时常流露着刻薄与不满。高杰虽说恭维波氏的成功，然而于有意无意之间，已将波氏的天才抹煞了大半。波氏原本是一个多情自负的人，故在这样情境之下，使他坐在高杰的

客厅里，每每自觉身轻名微，不堪他人的冷眼。无怪乎他对着高杰虽说一面表示着恭敬的态度，一面却私自恨怨。他曾说：凡是一个伟人，不免见弃于他的家庭，见弃于他的国家。他处于这样冷落艰难的环境中，如何能保卫这孤独的生命？除非他有一种莫大的战斗力，足以打破千万人对于他的仇视（《日记》）。

他自己的内心中，还包藏着一种隐痛，每经过强烈的刺激之后，他即感着懒惰与厌烦，而无以自拔。他自己承认是一个懒惰者与神经过敏者（Paresseux et nerveux）。但是他绝不妄自菲薄，去宽恕他自己。他曾说：当某人已经养成怠惰，空想与消闲的习惯，而一味地推委等待，今日如是，明日又复如是，丝毫无进取之意，在此时，如有人肯鞭之策之，逼迫他作工，则此人即是他的好朋友，与他的恩人。并且，他既然肯工作，则快乐亦当产生于后（《日记》)。他又说：工作能集聚热力，亦能生长热力，同时并能发展我们的技能，也可以增加我们的知识；使我们既增加资本，又收获利息。

波德莱尔一生持身谨严，不敢稍有放肆。他认为凡以"当狄"(Dandy)[1] 自居者，昼夜不敢疏忽。他自己时时刻刻如对着一架明镜：镜中的影子不容他苟且。

波氏常用种种的话，来自相警惕。他于苦闷与绝望中挣扎，卒能战胜环境，而保持着他的诗人的尊严。他那绅

---

① 按 Dandy 系一英国字，本义为爱时髦者，喜修饰者，或纨袴子，花花公子。但波氏用在此处，却仅指有体面者或爱惜羽毛者而言，毫无贬义。

士的态度，贵族的风格，怡然超俗的微笑，以及高傲非凡的气概，流露于诗词之中，乃成为苍天白玉一般的绝妙佳句。

**2. 他的爱情生活方面**

他自己曾说：我自幼即倾心于女子。我觉得皮衣内发出一种香气很像女子的香气。我还记得，我爱我的母亲，只因她俏丽（《日记》）。原来，波氏之喜欢女子，是一味贪恋其美色。故每当情不自禁的时候，就甘于自贬身价，不惜屈膝于妓女面前，含诟忍辱，乞得片刻之欢。但是，事过之后，则又追悔懊丧，除去自相怨恨之外，对于所欢之人，亦复仇视之，欺凌之，必须使之悲痛而后快。他在《日记》内曾说：有一次，在我面前，有人问，爱情中有什么最大的快乐。有一人回答是给与，另一人回答是接受。前者的意见是于卑贱耻辱中求快乐，后者的意见是于骄傲尊荣中寻愉快。然而我却认为爱情中有一种无上的快乐，惟一的快乐，那即是当我们确信我们作恶时的一种快乐。不论男女都知道，作恶里包藏着一切的愉快与享乐。他又说：渴望着酒色之乐的人，亦甘愿受苦刑。残忍与享乐，原本是异样而同质的感觉（《日记》）。

在波氏看来，女子之所能诱人者，全在其姿态。凡能燃烧人的欲火，或挑动人的杀心者，均为上品。像那狂浪无耻的妓女，带着颓唐苦闷的神色，与轻佻妖艳的态度，或者是那倔强蛮横的泼妇，带着冷酷无情的眼色，与凶恶残忍的微笑，等等人物，在波氏看来，全可入选。因为他认

为女子不过是美丽的野兽，有意去招引猎者的追逐。而男子对于女子，亦颇似老鹰之于小鸟，恨不能食其肉而饮其血（见《日记》）。他曾说：爱情使我们忘掉自己，与我们的俘虏混而为一，好似战胜者捕获战败者一样；然而我们要保存着战胜者的特权。

波氏虽然像这样沉醉于享乐之中，但他究竟不敢忘掉他的诗人的使命。故每当夜半更深时，回忆往日，则不免追悔叹息，恨韶光之空度。因此，他在《日记》内曾说：酒色的快乐，唤醒了多少的回忆。想起枉费去的光阴，空耗去的精力，又想到爱情中的苦味，不由得诗人的热泪一滴一滴地落在他的情人的肩上。那素日冷静，俨如冰霜的女子，也不住的伤心起来。他们在这样漆黑的夜里，乃不禁拥抱着哭泣与接吻。在这些酒色之乐里混合着不少的痛苦与悔恨。而他回想之所得，只是些凄凉的记忆。至此，又使他于失望的悲哀中，奋然钻入在女子的怀中，希望把这些回忆完全忘去。

波氏拿着这样的人生观，与爱情观，去作他的诗的背景，那就无怪乎他的诗集名为《恶之花》。

自 1841 至 1845 年，波氏因为溺于爱情与工作的过度，身体已日渐衰弱。并因为喜食烟酒与“哈稀稀”（Haschich）诸刺激物，致使精神方面亦大受摧残，而他的神经衰弱，乃日甚一日。至于在经济方面，因为经过了四五年的浪费生活，他已将他的财产之一大部分，消耗净尽。至此，他乃觉得生活更加悲观与绝望。至 1845 年 6 月 30 日，他

乃以刀自伤，希图自杀。虽说未中要害，自杀未成，然而他的生活自此而后，日益艰难。衣冠褴褛，容颜憔悴，那往日的少年英俊的外表与贵族绅士的风度，至此已不复见。

至1857年7月11日，《恶之花》一书出版。但不久即于同年8月20日，以该书有伤风化之故，著作人被罚金三百佛郎。波氏以无力交纳，托人说项，最后乃交出百余佛郎，始告结束。这乃是《恶之花》刊行后，使他得到的社会的报酬！

波氏在《恶之花》出版之后，有时还写点散文的创作，与批评的文字。但在诗一方面，却没有什么新的贡献。至1864年，因生活的压迫，使他不得不离开巴黎而赴比利时。

波氏在比京居住约有两年。至1866年7月，因他的失语症与瘫病，日甚一日，乃由他的朋友集议与筹资，将他接回巴黎。至1867年8月31日，波德莱尔乃与世长辞。

### （二）魏尔莱诺

魏尔莱诺在1844年3月30日生于法国北部买兹（Metz）城。其父出身军界，偶以公务关系暂居斯城，为时不久，即行他去。魏尔莱诺的一生大都消磨在巴黎。父母均性慈善，但缺少威严。1865年，魏氏刚及弱冠，其父即因病而逝。但遗有相当的财产，并因其母善理家政，主持有方，故在物质生活方面，尚觉裕如。又因其母爱子心切，视如珍宝，对于魏氏的浪费与嗜酒，从无责斥语，故魏氏在少年时代的生活，颇为幸福。

魏氏在儿童时期，每年暑假，必与他的父母同到法国北部的巴德加莱（Pas-de-Calais）省去避暑。那是法国极北部的一省，并且靠近海边，气候颇为温和。他母亲在那里有些田产，故他们每年暑假到了那边，享受到一切田园的乐趣。魏氏后来在《爱情》（Amour）集中《风景》（Paysages）一首诗内所描写的，即是叙述他在巴德加莱避暑时的回忆。那里土地肥沃，田苗遍野，但缺少森林与流泉。居民则和蔼可亲，强而有力，给魏氏一种很好的印象。在那一首诗内，魏氏亦曾提到他父亲的故乡亚尔岱诺（Ardennes）省。那是巴德加莱的邻省，位置稍偏于东北，而与比利时接壤。那里是山地薄瘠，不宜耕种，然而富于森林，并时有野兽出没于松柏橡树之间。特别是在深秋时节，但见寒风萧飒，清水荡漾。而村庄里屋顶上的石片俱呈淡蓝色，望之颇为悦目。并时有家畜多种，来往道旁，那村中的消闲景象，亦深足令人羡慕不已。

魏氏在幼年时代，即感觉有两种相反的心情，互相冲突。一方面是教堂里的香，烛，与窗门上的彩色玻璃，以及供桌旁的阴影，给他一种神秘而舒畅的享受。当他接受洗礼的时候，他跪在地上，祈祷圣母，并呼唤着上帝的名字，那种惊喜交集的心情，似有一种神秘的爱，浸入他的五体。“上帝在此，在我们的血脉与肉体里”（Dieu est là dans notre chair et dans notre sang）。这是他在《忏悔录》（Confessions）一书里怀想他第一次受洗礼时的一句话。就从这一语中，亦能充分地表现出来，他对于宗教上的信仰

是具有怎样的热诚。但在另一方面，他的情欲初开，有如花苞之方盛，忽然逢着雨后的薰风，骤然吐蕊。然而花枝尚娇懒无力，禁不起狂风的吹打。魏尔莱诺只觉得魂不自主，心神恍惚，如醉如痴地卷入于情海的波涛中。而他的爱力，亦终于泛滥横流，无处归宿。他在《幸福》(Bonheur) 那首诗内曾说："我的可怕的感官，和它们的狂乱，将要致我于死地"(Mes sens affreux et leur délire allaient me faire succomber)。这即是充分地表现着他那难于控制的情绪。日后，他在《忏悔录》里，描写他在青年时代对于朋友是如何爱慕，对于女子是如何追求，他那天真与胆大的语气，实较浪漫派的卢骚 (J. J Rousseau) 还有过之而无不及。

魏氏在中学时代曾经受过极严格的教育。特别是关于文字方面，他曾建筑下很坚固的基础。当他参加高中卒业会考的时候，他的希腊，拉丁，文学等试卷，均列优等或最优等。卒业后，其父令其入巴黎大学的法科，希望他将来能得到一张文凭，便于谋事。但他个人的私意，却不在此。他很喜欢大学生生活的消闲，正好允许他去坐咖啡馆或进游戏场，以便交往同好，饮酒作诗。然而他对于学校的功课却是不大在意。故自 1862 至 1863 年共在校两年而成绩毫无。至此时，其父已看出他的志趣不在读书，故令其退学，而作他就。他最初是在一保险公司充当职员。后来又到巴黎市政厅去作职务员。他办公的时间很少，并且每月又可赚得若干薪金，以作酒资；更以生活自由，可以

广交游，嗜烟酒，为所欲为，不复受家庭的限制，故他在精神方面颇觉愉快。然而他的酒癖亦于此时养成。日后影响到他的神经过敏，加重他的伤感者亦正不少。他处于这样消闲而浪漫的生活中，不满四年，乃写成了他的第一部诗集《忧郁集》(Poèmes Saturniens)。该集系于 1866 年 11 月出版。其中作风多系仿效前人，无甚独创。然而魏氏的特点，与其自家所独有的风格，却已于字里行间，隐约地表现出来。

当魏氏写作这部诗集的时候，他颇受当代文艺的影响。当时他结识的多半是一班有志于文艺的青年。那班青年所崇拜的偶像是高杰，班维洛，波德莱尔与黎勒，亦即是当时所说的“为艺术而艺术的一派”(l'école de l'art pour l'art)。在 1860 年，这一个派别尚不甚重要，然自 1862 年，黎勒的《蛮夷诗集》出版以后，即已引起了一般人的注意。至 1864 年黎勒在《黄倭人》(Nain jaune) 杂志上又屡屡发表文章批评当时的艺术，而以提倡纯粹艺术为宗旨，乃益为当时青年作家所推崇。至此，“巴尔那斯”派在诗坛上的地位始渐重要。而魏氏及其诸同好即全是此派的信仰者。魏氏有一位朋友名叫瑞加尔(Louis- Xavier de Ricard)者，比魏氏长一岁，为人颇聪敏，而家中亦比较裕如。他曾于 1863 年，独创一种杂志名：《道德的，文学的，科学的与艺术的进步评论》(La Revue du Progrès moral, littéraire, scientifique et artistique)，专为此派作宣传。但仅历一年，至 1864 年，瑞加尔因发表侮辱宗教的文字而被捕，此刊物亦

因此而停刊。

在魏氏的朋友中，瑞加尔总算是比较富有资财，故一切集会亦大半全是在他家内举行。在这些集会中，时常有当代的名人参加：孟岱斯（C. Mendès），高悲（François Coppée），普瑞斗莫（Sully Prudhomme），亚岱莫（Villiers de l'Isle Adam）等等。这一班人全是“巴尔那斯”的拥护者。他们有时亦在黎勒家里集会。当他们的《进步评论》停刊后，瑞加尔又于翌年另创一个周刊，名为《艺术》（l'art）。虽说《艺术》的寿命亦仅有三个月，即因经济困难，而自动停刊，但魏氏在《艺术》上所发表的文章并不算少。在诗一方面，内有两首最为重要的，一名：《我怕在林中》（J'ai peur dans les bois），后来搜集在《忧郁集》内，改名为《在林中》（dans les bois）；另一首名：《诺外尔茂尔》（nevermore）；关于批评方面，他亦发表了几篇重要的文章。内有三篇是赞扬波德莱尔的。另有一篇更为有力的名：《评判者被评判》（le juge jugé）。魏氏在那篇文章内，专攻击都尔微利（Brebey d'Aurevilly），责备他不应轻视“为艺术而艺术”派，更不应否认于勾，班维洛，黎勒，高杰与福楼拜（Flaubert）诸人在文坛上的价值。自此文发表之后，艺术派的作家，乃得到一个有力的辩护，而魏氏本人在当时的文艺界内亦渐为一般人所重视。

1865 年 12 月 5 日，龚果尔弟兄（les Goncourt）在法兰西剧院（Théâtre français）表演他们的一出戏，名：《钉马脚铁者之妻昂希爱特》（Henriette Maréchale），艺术派中

这些青年，因为早知此剧的内容，过于写实，定遭一般人士的责斥，故特于表演之时，群赴剧院，一遇机会，即不惜大声欢呼，以与反对者的怪叫相对抗。即此一举，我们亦很可以看出他们爱好艺术的热诚以及他们的感情用事。

《艺术》停刊后不久，瑞加尔等又创办一个不定期刊物，名为：《现代的巴尔那斯新诗集》(Parnasse contemporain, recueil de vers Nouveaux)。其第一期于 1866 年 6 月间出版。在该刊创刊号的封面上，魏氏的名字已与高杰，班维洛，黎勒，艾瑞狄亚 (Hérédia)，高悲，孟岱斯诸大作家的名字列在一起。创刊号内有魏氏的诗共八首。在第二期内，系于 1871 年出版，刊有魏氏的诗共五首。第三期系于 1876 年出版，却没有魏氏的作品。盖至此时，魏氏因与蓝苞的关系不明，颇遭一般人的耻笑与卑视。故魏氏这些旧友亦已不屑与他来往，特别是黎勒对于魏氏这样的行为最为不满。

魏氏在作品一方面，在最初颇受“巴尔那斯”的影响。譬如他的《忧郁集》的《题词》(Epilogue) 一首，即全是表彰“巴尔那斯”的艺术观。其大意是说：我们是在灯光之下刻苦求精的诗人。我们是冷静，精细，坚忍，而且耐劳，孜孜不倦地，去雕成大理石的美女。这完全是“巴尔那斯”派作家的口吻。并且魏氏在此诗集内，不仅在艺术上未能脱去“巴尔那斯”的风格，即在取材方面，亦是仿效黎勒，而在历史的资料中选择题材。

魏尔莱诺受波德莱尔的影响处亦颇显著。他曾经仿效

波德莱尔的作风写过若干首诗，惟均不甚佳，故未曾收在《忧郁集》里面。至1867年，魏氏在比京保雷玛拉西(Poulet malassis）书店出一诗集名：《女友们，撒菲的爱情的几幕》(Les Amies, scènes, d'amour Saphiques）系用巴不娄得的爱尔拉尼（Pablo de Herlagnez）假名发表的①。这一本诗集的取材颇放肆，可与波德莱尔的《堕落的妇女》(Femmes damnées）相比拟。故至1868年经过法国梨落(Lille）市的审判厅的判决，全数焚毁。另如魏氏在《忧郁集》内所用的“忧郁”(Saturnien）一词，亦是从波德莱尔的诗里所借来的。而《忧郁集》内所表现的各种风景，亦大都是与《恶之花》的风景相似；都是描写巴黎的灰色与凄凉的境况，以及颓唐而忧郁的各种人物。然而魏氏在彼时，却尚未尝试过人生的痛苦与罪恶。他自己既缺乏这样的经验，故他从波氏的诗中所看到的巴黎，亦是模糊不清。因此，一方面，都尔微利因见魏氏虽亦仿效波得莱尔描写巴黎的罪恶，但魏氏本人的生活，却很纯洁，故称之为“清真的波德莱尔”(un Baudelaire puritain)；但在另一方面，而大批评家圣伯佛（Sainte-Beuve)，却直言不讳，劝魏氏最好是弃掉波德莱尔，去另寻新的途径。

魏氏在《忧郁集》内所表现的艺术，虽说全是摹拟“巴尔那斯”与波德莱尔，然而他亦于无意中表现出他自己的特性。例如《呜咽》(Ler sanglots）一首描写魏氏的悲哀，

① 此系保罗魏尔莱诺的西班牙文的译名。

颇为尽致。始则凄凉缠绵，既而骤然暴发，有似疾风暴雨，满空中点滴横飞，枯叶狂舞；终于颓丧不振，有如漂流不定的孤舟，任风推动，而无所依归。又例如《神秘的晚景》（Crépuscule du soir mystique）与《黄莺》（rossignol）两首，均是寓意含蓄，颇带着象征主义的风味。及至1890年，当《忧郁集》再版的时候，他准备写一篇序言，他曾说：在这一部诗集内，别人很可以看得出我的笔法与作风，每每于无意中流露于其间。尤其在诗律方面，我已经得到相当的自由。他又说：我已经明白，仿效于勾或黎勒，这都与我不相宜。

及至1869年，魏氏又刊印一部诗集：《欢宴》(Les fêtes galantes)。在这本诗集中，魏氏已脱掉"巴尔那斯"的拘束，而寻到一个新的途径。惟这还不是他的诗的最盛时期，因为他仍不免仿效别人的作风。《欢宴》一集专摹拟瓦萱（Watteau）画里的情境。瓦萱乃是法国的名画家，专画十八世纪的田野宴会。他的笔法秀雅轻淡，他的画中的人物都是娇媚作态，风流动人，故引起后来的诗人墨客，歌之咏之者，颇不乏人。譬如远在魏氏之前，高杰于1840年发表一首诗名：《瓦萱》，内中系描写威尔塞夷（Versailles）皇宫的风景。在那一年，于勾亦写过一首诗名：《在泰爱斯家中的一个宴会》(la fête chez Thèse)。那是描写一个化装的跳舞会。当夜景深静，灯火暗淡，泉声潺潺的时候，而客人三五携行，散步，低声私语，雅兴正浓，未曾顾及到月色早已悄悄地射入林中。至1842年，班维洛作诗八首，总

名为《穿着紫红色的礼服》(En habit zinzolin)。其诗意诙谐有趣，耐人推敲。至1860年，龚果尔又曾发表了一篇文章，专讲瓦萱。那篇文章曾搜集在《十八世纪之艺术》(L'art au XVIII siècle) 一书内，作为该书的第一章。该文系专门描写瓦萱画中的诗意。关于风景人物与情绪各方面，均有叙述。绘形，绘声，惟妙惟肖。尤其关于女子的姿态一方面，形容尽致，叹为观止。

当魏氏写《欢宴》的时代，巴黎博物院里只有瓦萱的几张不重要的画。至1869年秋天，罗咖斯大夫 (Dr. Locaze) 死去，他将他所遗留下的瓦萱的画，全数送给博物院。这些画至1870年，才公开展览。而魏氏的《欢宴》系于1869年出版，从此可以想到魏氏所想见的瓦萱，乃是龚果尔以及往日诗人所描写的瓦萱。《欢宴》这一个名词原来是瓦萱一张画的题名。但此画系在柏林博物院内收藏，魏尔莱诺确未曾亲眼看过此画，乃系事实。

当我们读到魏氏的《欢宴》一诗集时，好像是翻阅瓦萱的一册画谱一样。那是跳舞，夜宴；那是鲜明的礼服，轻轻的长衫；那是在树林中，在月光下，婉转的琴声，与萧萧的风声，潺潺的水声，互相回应。然而魏氏在《欢宴》内，每每表现着凄凉的情趣，好像是诗人每当酒兴正浓的时候，辄乐以忘忧；继而琴声骤息，万籁无语，但见月色显得更为凄凉与更为冷静，又不禁触景生情，感慨系之矣。就在这一点上，可以看出魏氏所爱的瓦萱实与高杰，班维洛所爱的瓦萱，究竟不同。

当《欢宴》刊印之后，魏氏的生活与作品均将别开一新面目。此时，他的酒癖日甚一日，颇使他母亲忧虑，也不免叫他自己担心。他屡屡到教堂忏悔祈祷，终归无效。他又想到禁酒的方法，莫如结婚。而事亦凑巧，适逢一日下午，他正向酒馆走去的时候，途中遇一少女名马狄尔德(Mathilde)者，使他一见倾心，顿觉清凉舒适，有如走入另一境界。而他在那天下午，终未饮酒，亦毫不感苦痛。但一星期后，他的酒癖复犯，大醉而归。次日醒来，深觉头昏，烦闷，感受种种惩罚。他于是不加思索，不计成败，仓卒间写就一封信，去向马狄尔德求婚。

彼时，马狄尔德年方十六，天真烂漫，和蔼可亲。当他们订婚时期，魏尔莱诺写成的诗集名为《佳歌》(La bonne chanson)，确是蕴藏着他们的一颗洁白的心。例如：每当皓月当空，深夜寂静的时刻，诗人听着林中的风声，唏嘘呼应，而不禁黯然消魂，这乃是《白月》(La lune blanche)一首中的良宵。又如浓荫绿盖，清风徐来，使人万念皆空，心情陶醉，若有所失，这乃是《低音》(En sourdine)一首中的美境。另如因基于爱情的幻想而构成的佳句，此处不暇一一枚举。但简言之，无不幽美，宁静，清凉，舒快，确是出于魏氏的真情的流露，处处表现着一颗洁白的心灵。

孰知好梦难成，事与愿违。他们在1870年8月11日结婚，至12月间，有一次魏氏却又大醉而归。夫妇两人立即争吵不休。从此打破了他们的好梦。魏氏的行为，从此后一天比一天粗暴浪漫，难于相处。不久，魏氏又因失业，

移居其岳父家，从此他与他岳父之间，亦颇不欢。

正当魏氏烦闷，厌倦，暴躁不安的时期，忽然蓝苞于1871年9月来到巴黎，使魏氏的生活骤然愤发。原来，魏氏这样一个人，本是软弱，缠绵，神志恍惚，而富于情感，骤然见到蓝苞这样一个人，一个刚毅果断，傲慢倔强的人，魏氏不禁惊讶羡慕，而生景仰之心。当魏氏读到《醉船》一首诗时，看见诗中那一个华丽，奇特，危险而壮观的世界，不禁使他觉得自己的渺小，望尘莫及。他乃延请蓝苞到他岳父家小住几日。但蓝苞以不能忍受这种生活，私自他去。后来魏氏又把蓝苞引进到名人的“客厅”里，蓝苞又以不得重视，因而气愤满胸，无以自慰。次后魏氏又约集几个朋友，替蓝苞凑钱，租到一间房子，请他迁入居住。蓝苞这次在巴黎共停了六七月的功夫，终不得逞其大志，乃于1872年4月间又回到他的故乡沙勒尔维勒（Charleville）。至7月间他又来巴黎，携同魏氏，共往比国。他们两人更于9月间，渡海到伦敦。他们住在污秽窄狭的工人区域，在高入云雾中的楼上，房间陈列着横躺竖卧的酒瓶与饭碗。在这样烟雾昏沉，酒气熏人的空气中，他们相爱相恨，同哭同笑，如疯似狂地过了好几个月。他们这样两个个性极不相投的人，一个刚愎，一个缠绵，一个粗暴，一个温柔，每于接触间，各走极端，以致弄到冰炭不相容的地步。在这样的生活中，魏氏的情感更加缠绵深厚，而且染上浓厚的凄凉的彩色，凝结为诗，即成为《无语歌》一部名著。诗内景象灰暗，声调凄楚，颇能激动人类的心境深处，而引

起读者的同情。

本年11月间，马狄尔德向法庭声明与魏尔莱诺实行分居，并控告魏氏与蓝苞间的关系不明。魏氏乃向法庭辩护，而蓝苞却深恐引起大波澜来，遂于12月底单独转回沙尔勒维勒。但不久魏氏即于伦敦染病，怀念蓝苞颇切。遂又约请蓝苞再赴伦敦。然而彼时的蓝苞，形容枯瘦，心怀焦灼，又兼以怒气填胸，精神错乱，幻觉与错觉时时呈现，他乃又舍去魏氏，单独返回他的故乡。此后不久，魏氏亦回法国养病。至1873年5月18日，魏氏又约蓝苞到布荣(Bouillon)相见。至5月24日他们重相聚首；至25日又同赴伦敦。但一个月后，又起争端。魏氏乃独自到比利时，并写信给他母亲，表示有意与马狄尔德恢复和好，并约马狄尔德来比一游，然而马狄尔德不允，魏氏的母亲，独自来到比京，魏氏因而大失所望，遂又写信约蓝苞来。蓝苞于7月8日抵比京。但十天以后，却又决意要回法国。因此。激起魏氏的愤怒，乃以枪弹伤其左腕，而魏氏亦因此判罪为两年徒刑。

《无语歌》系于1872年脱稿，但因他与蓝苞的关系颇不名誉，竟找不到书店替他刊印。最后还是魏氏的朋友勒泊勒吉在外省开办一小书店，于1874年3月，在桑丝(Sens)替他出版。

魏氏在狱中的生活，颇为烦闷。他回想他的过去，不禁悔恨，而向上帝求恕。关于他这一段生活的作品，大都收入在《明哲》(Sagesse)一诗集中。诗内言词真挚，语气

沉痛，而且是慷慨悲歌，声势浩大，实在是在《佳歌》与《无语歌》两集内所没有的。

1875年1月，魏氏出狱。1881年，《明哲》集亦在桑丝出版。魏氏于出狱后，重返巴黎，希图仍回市政厅的原职，但未如愿。至1887年，他的母亲病故。从此，他的生活日益穷困，颠沛流离，无寄身所。每年冬日，旧病复犯，即往公共医院调养。然而此时，他的声誉已经很大，一般青年人已均拥戴他为象征派的首领，并时常群集在他的病床侧旁，讨论诗文。从1891至1894年，他的声望已经传布于世界。至1896年1月8日，魏氏即与世长别。

## （三）蓝　苞

蓝苞在1854年10月20日生于亚尔岱诺省沙尔勒维勒城。此城与墨西埃诺（Mézières）城相比邻，乃是一个新兴的都市，工厂里的机器声，酒馆里的吵闹声，以及街道上急忙疾走的脚步声，共造成一种劳碌困顿的景象。而墨西埃诺却是一个古老的城市。城里的断碑残壁，以及破旧的高楼，森严的古寺，正与那些衰老的居民一般气象。墨丝（La meuse）河从东而来，经墨西埃诺城畔，将圣须利（Saint-Julien）作成半岛形，然后又回转过来，沿着墨西埃诺的城墙向前奔流，再绕沙尔勒维勒城直奔北部，从岩石苍翠，野树参差的山谷间一直流去。

蓝苞的父亲系布尔高诺（Bourgogne）的生人，出身军界，性情暴烈。其母系亚尔岱诺生人，为一农家妇女，具

有铁一般的身体，而个性亦极强，并吝啬成性，而又蛮横专制，遇事武断。蓝苞得自其父者是上额宽而满，眼睛带蓝色而发尖锐之光，兼有性情粗暴，易怒，急变无常，若有神经病者。他得自其母者则是傲慢，冷酷，固执而强横。

在儿童时期，他生长于沉闷的空气中，终日里对着他母亲那一副干枯的面孔。礼拜日这一天，不准吵闹，蓝苞只好埋头去读圣经，或者坐在窗边观看邻家的孩子们走向墨丝河边去散步。至八岁时，进入卢撒学校（L'institut de Rossat）；十岁入私立中学。那个中学是靠近墨丝河畔，故蓝苞时常跳到停泊的小船上，贪看波浪的流动，不禁怀想一个奇离壮观的境界。日后，他终归在这个河边的船上，酝酿成《醉船》一首壮丽的诗。他在此时，已经是天资英敏，超过全校；然而个性倔强，极难管束。十二岁时，他的宗教情感颇为激昂，偶见同学有在圣水中洗胡须者，即愤勇向前，拚命踢咬。但这种情感不久即灭，而另一种热情亦即相继而生。他曾躲藏在仓房里，贪看诗文；并曾在课堂里，偷替同学翻译微尔希勒（Virgile）的诗，每于顷刻间仓卒草就，即很新颖，且多佳句。至1869年当会考时，他曾写成八十句拉丁文诗，均响亮精美，名冠诸同侪。这一年他已写成一首诗：《孤儿的年礼》(Les Etrennes des orphelins)

1869年，有一位年方二十一岁的文学教员来到蓝苞的学校中，即是谊藏巴尔（Jzambard），谊氏热烈而仁慈，发见蓝苞的天资过人，不胜惊讶，待之如友。每于课余，同

蓝苞散步于河边，教之以诗文，又于暇时，亲自替他讲书，并借给他许多书看。在这个时代，蓝苞创作了《铁工》(Le Forgeron)，《阿佛里》(Ophélie)，《感觉》(Sensation)，《日光与肉体》(Soleil et chair)，《达尔徒夫的惩罚》(Le châtiment de Tartuffe) 与《爱神阿那几阿麦诺》(Venus Anadyomène) 等诗。

《铁工》成于1870年，是写革命时代，巴黎的群众，欢呼，勇跃，振动天地，而一个铁工，带着怒气，举起一只粗大的手，向着落魄的皇帝的头上，掷去一顶革命军的红色大帽。此诗中的语气浩大，而且雄厚，颇似仿效于勾的《惩罚》而得来的。

《阿佛里》前一半哀吊一位洁白的少女，为情而死。当星月皎洁之深夜，万籁无声的时刻，诗人还看着她卧在浪中，顺流而去；河岸的杨柳亦临风洒泪，水中的芦草亦俯首啜泣；有一种神秘的歌声亦从青天落下，使大地上呈出一种严肃的景象。后一半写阿佛里之所以疯狂，只因为她听着高山峻岭上的怪风怒吼，只因为她听着大自然中的爱情叫啸，只因为她遇着一位少年英俊，致使她颠狂而落水。

《日光与肉体》是描写希腊时代的多神教与耶稣教的旨趣大不相同。当希腊时代榜神给大自然一种真正的生命，使之繁殖滋生；沃女丝给人类一种健康的爱，以发扬其生命；故那时代的人，是如何地坦白，快乐，绝非像耶稣教中人那样枯涩与板滞者，所可比拟。

1870年七八月间，普法大战开始，而法国内部也有革

命的酝酿。这时蓝苞的热情泛滥横流，怒气填胸，大有投笔从戎之概。谊藏巴尔正在休假，蓝苞独自埋头在谊氏的书室内，读尽谊氏所收藏的书籍。8月25日他写信给谊氏，表示他要逃走。29日他乃乘军用车赴巴黎。到巴黎后，因无旅行证曾被扣留，嗣经谊氏营救，乃得回家。然而他忍受不住他的母亲的苛待，于10月7日乃又徒步逃往比利时，去投他的同学得埃撒尔（Des Essats），希望在拉桑泊（La Sambre）日报内作一编辑，因为得氏的父亲即是该报的经理。可惜此事不成，蓝苞乃又徒步转往比京，一路上劳困饥饿，沿村乞讨，状至悲惨，但仍作诗以自慰。如《橱》（Buffet），《狡猾女》（La maline），《税务员》（Les Douaniers）与《流浪者》（La bohéme）诸诗，均成于此时。当天晚上，他投宿于谊氏的友人家。主人怜其少年，赠之路费若干，令其回家。但蓝苞在回家之后，此时沙尔勒维勒的空气异常紧张，人民与军队都预备作战，愤慨杀敌之心，振动全城。蓝苞每天躲在树林中读诗作诗，或者在市立图书馆看书阅报，而他在此时所写的诗，有《山谷中的睡眠者》（Le dormeur du val）、《罪恶》（Le mal）与《恐惧者》（Les Effacés）等。

1871年2月25日，蓝苞携一幼女又逃巴黎，流落约15日，因不胜饥寒之苦，重返故乡。此时，他胸中的愤怒积累愈多，难于发泄，成为诗者，颇有讽世咒人之佳句。例如《委曲求全》（Les acrroupissements），在《教堂里的穷人》（Les Pauvre de l'église），《初次的洗礼》（Les Premières

communions)，都是痛骂宗教的诗；又如《巴黎新生人》(Paris se repeule) 则是痛骂反革命者的诗。此时蓝苞的性情益形暴烈，言语粗俗，对人则怒目横视，举止狂慢。当他穿着污秽褴褛的衣裳，披着蓬松的头发，口衔着一支倒着的烟斗，迈步走过街头时，小孩子们指着他掩口而笑。就在这个时期，1871 年 5 月 13 日，他写信给谊藏巴尔，15 日又写信给得没泥 (Demeny)，表示他的新艺术观（见绪论）。这两封信又名《明眼人的信》(Lettres du Voyant)。也是在这个时候，他写成他的名诗《醉船》：诗人乘着一叶小舟，漂流于江河大海之中，盘旋舞蹈于涛浪之上；岸上是荒山野树，水中是巨兽毒蛇；日光照耀着冰河，河面上飞散着千万点星火；雪一般的波浪，映着火一般的天色；赭色的山谷间，老树参差；日暮时，天边上染着腥红的血色，而且混杂着紫色的条纹，海面上则飞腾着恐怖之音。

蓝苞屡次嫌沙尔勒维勒的天地窄狭，不足以逞其志，很想到巴黎找一个出路。后由朋友波达尼 (Bretagne) 介绍，他才能到巴黎与魏尔莱诺相识。魏氏约请班维洛帮助，代蓝苞赁下一间小房子。然而不久，蓝苞终归不能自给，又搬到魏氏的朋友家。后来，更由多数友人代他赁一间小房子，并每日供给他三个佛郎的生活费用。他这次在巴黎共住了六个月，饱尝了许多辛苦。他虽然得着一班友人的周济，然而他并未曾得到文坛上的荣誉。此时，他昼夜地苦思，决意创写一种新诗，诗中要有真实而兼有灵感；字字是声、色、香的结晶，句句要富有诗人的生命。他所想象

的诗是响亮充实，而且含义不尽。他本着这样的宗旨试写一本诗集名《精神的猎逐》(Chasse spirituelle)。可惜这本诗集当蓝苞重回他的故乡的时期被魏氏遗失。然而《元音字》(Voyelles）一首系于这六个月中写成，后来选入诗集中（Poésies)。

《元音字》一首的真意，颇难讲解。窃想蓝苞认为母音字富于暗示颜色的功能。

A 与黑色协和，其黑如蜜蜂腰间之黑（A，noir corset velu des mouches éclatantes)，

E 与白色协和，其白如清晨的白雾（Golfe d' ombre；E，candeur des vapeurs)，

I 与红色协和，其红如胭脂（I pourpres，sang craché，rire des lèvres belles)，

U 与绿色协和，其绿如反照着绿色的海水（U，cycles，vibrements divins des mers virides)，

O 与蓝色协和，其蓝如纯洁的静默（silences traversés des mondes et des Anges)。

后来，在《狱中的一季》里，蓝苞又说：我已经发见元音字的颜色，我已经规定辅音字的形态与姿势，而且我用自然的节奏，创出一种诗文，可以直接与感官相接触。由此足见蓝苞颇相信，诗文中之所以能表现声色者专赖元音字，而其所以能表现姿态者则专赖辅音字。而元音字与辅音字如果配合得法，即能构成为真实而且活跃的文字。

这样的说法，大致与波德莱尔的意见相似。不过，蓝

苞把文字分成元音字与辅音字，而波德莱尔则总起来说：诗文之所以能绘声绘色，以及表现姿态者，专赖文字的节奏与音韵（参看绪论）。

1872年4月，蓝苞重回沙尔勒维勒，开始写《光芒》。五月，经魏尔莱诺的招请，又赴巴黎。彼时，蓝苞常常通宵在灯下写诗。既而他又厌倦，烦闷，计划逃走，乃于7月7日携魏氏逃往比利时。但不久他们两人又于9月8日转到伦敦（参看魏尔莱诺一节）。蓝苞在伦敦居住四五个月，乃将《光芒》集完成。至1873年2月，他又回到法国，在他的家里开始写《狱中的一季》。当他在比利时被魏氏枪伤之后，乃步行回家，进门后，坐在椅子上痛哭呼喊：魏尔莱诺！魏尔莱诺！魏尔莱诺！从此他终日面色凄楚，神色怅惘，或者埋头作诗，或者呜喑哭泣。待他的《狱中的一季》完成，出版，他已神志颓丧，决意不再作诗。乃舍去他的诗人生活，赴非洲北部如埃及等处，经营商业，共历二十余年。至1891年11月9日，乃在马赛病故。

蓝苞在生前未曾享受着文坛上的荣誉，但自欧战后以至今日，他的声望日益增高。立体派（cubisme）的首领阿保利奈尔（Appollinaire）与超实主义（suréalisme）的首领波尔东（Breton）均尊崇蓝苞的意旨，更加以阐明与解释。而柯如代尔（Claudel）则独自开辟蓝苞所发现的那一条新道路。

在理论方面与在写作方面，蓝苞均能调和象征主义与写实主义的优点，而独创一种新艺术。他理想中的诗人，具

有大勇和大智，敢独自走到暗晦的极点，而深入于潜意识之门，方能在那漆黑的深夜中，发见一个光华的世界。在这一点上，蓝苞的造诣远比魏尔莱诺与波德莱尔更为深奥，惟有马拉美差可与之相比拟。

他特创一种文字，既含有象征之神秘，而又不失为精确与真实，比着波德莱尔的诗更为真切，比着魏尔莱诺的诗更为有力，比着马拉美的诗亦更逼近实体，不落空虚。他的诗意固然是隐藏于潜意识的边沿，然而他的文字却深入到真实的物质世界里。因此，他的诗的领域广漠无边际，同时包括物质与灵感的两方面。

《光芒》集与《狱中的一季》乃是蓝苞的代表著作，影响到近代诗文者，实非浅鲜。阿保利奈尔与撒尔蒙(Salmon)尤爱诵读《光芒》集。盖其中的诗境多奇离新颖，若真若梦，令读者忽然恍悟，如入神奇之境。始则惊疑，若有所失，既而定睛看去，则见光耀辉煌者，诚然是一真实的美景。

至于《狱中的一季》，则更为浩大。其中的文字，活跃，传神，抑扬，顿挫，转折，回旋，无不恰到好处。

例如：

“Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais mes rêves les plus tristes”.

始则两句短炼而均称，而稳正；继则两句伸长，气势浩大，而且从中断开，稍作休息；如此则前后两句语气摇

曳不定，中间立定于et，levé两字之上，若一只大鸟立稳脚步，而振动其双翅者然。

又例如：

“J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons”.

始则一句上升，继则一句伸长声势，忽然于Cimmérie一字顿住，稍作休息，然后用猛力将末句收住，自壮其威。

柯如代尔曾云：蓝苞的散文，长短起伏，配合得法，首尾呼应，一气呵成，非得文字之奥妙者不能如此。此即运用“句中韵”（La rime intérieure）而造成的绝妙文章。

（1937年8月1日，原载《中法大学》
月刊11卷4、5期合刊单行本）

# 附　　录

## 一、超越障碍——张若名与安德烈·纪德（节录）

“他放弃自我，继而得到永生。”

张若名：《纪德的态度》（1930 年）

“透过你的大作，我似乎得到了新生。由于你的努力，我又重新意识到自己的存在。……我确信自己从来没有被别人这样透澈地了解过。”

纪德致张若名的信（1931 年 1 月 12 日）

### 前　　言

中国革命在二十世纪发展得如火如荼。当时出现了各式各样的人物，在这重要时刻作出了贡献。然而，随着时

间的消逝，运动结束之后，他们湮没在历史之中。本文描述的是一位小人物——张若名（1902—1958），她对天津“五四运动”时期的女权运动和整个学生运动贡献很大。二十年代初期，她曾在法国加入中共，1924年退党。继而从事学术研究，成为其中一个最早获得法国博士学位的中国妇女。

她在里昂中法大学完成的论文是研究法国著名作家安德烈·纪德（André Gide 1869 —1951）。她把论文寄给了纪德，纪德不但阅读了她的论文，并且覆信赞扬她对自己思想演变和作品含义的了解。这封信对张若名来说是价值连城的，她的论文在中国出版时便把它放在前言里。三十年代张若名返回中国时，她已成为一个著名的法国文学专家，先后在北京和云南的大学任教，直至1958年逝世为止。在她生命的最后十年里，曾因加入中国民主同盟，而稍许介入了政治。虽然她在政治运动，尤其是五四时期的女权运动中表现很出色，可是，她生命的焦点却是集中在纪德身上。本文将从宏观的角度集中探索她与纪德的关系。

中国新文化运动和萌芽的女权运动的时代精神铺平了由中国到法国，自天津到里昂，自孔子到纪德的道路。本文开始首先扼要回顾二十年代中国青年赴法运动的缘起。其次，探究张若名如何参与新文化运动。第三，概述张若名留法十年期间前半段的活动。最后，本文集中论述张若名研究安德烈·纪德的精彩论文——这篇超越文化和时代的文章。

一、中国青年赴法的缘起（略）

二、张若名与新文化运动（略）

三、张若名初抵法国（略）

## 四、张若名对纪德的研究

1927 年张若名以里昂中法大学（Institut Franco-Chinois）的学生身份，获准在里昂大学文学院（Faculte des Lettres of University of Lyon）攻读博士学位。里昂中法大学成立于 1921 年。哲学教授塞贡（J. Segond）是张若名在大学及研究院的指导教授，对张若名的聪明才智和优雅的文笔，留下了深刻印象。他说："我不仅发现她是一名非常专心的学生，而且还思维敏捷，她掌握的法语能力能洞悉细微的差别。"他还说："张若名的成绩是我们学院的光荣。"①

张若名在三年内修毕她的博士学位，她写的论文是从心理学的角度探讨安德烈·纪德。题目是《纪德的态度 L'attitude d'Andre Gide（Essai d'analyse psychologique）1930》。张若名以最优异的成绩荣获了里昂中法大学年奖，包括五百法郎的奖学金。②

安德烈·纪德的短篇小说《叛道者》（L'Immoraliste）在

---

① 《塞贡推荐信》，1927 年 9 月 2 日，里昂中法大学协会档，张若名档案。

② 《张若名致塞贡信》，1932 年 2 月 28 日，里昂中法大学协会档，张若名档案。

本世纪初发表时曾引起过争议，但随着他的以自我克制为主题的小说《窄门》(La Porte étroite) 的发表，他终于获得了成功，时年四十岁。纪德第一部完美的小说就是实验性的《伪币制造者》(Les Faux Monnayeurs 1926)。他文风的改变，还有他在三十年代初期短暂迷恋共产主义和苏联，及他对同性恋的公开承认，这一切都引起了很大的争论。1947 年纪德获颁诺贝尔文学奖。

人们可能会感到奇怪，甚么原因把一个年轻的中国妇女吸引到纪德的艺术中去呢？或许这样解释：二十年代中期，纪德的作品才开始流行。将近三十年，纪德的作品只发售过有限的版本。无论如何，据戴维·小约翰(David Littlejohn)说因为他对宗教崇拜有系统的讽刺，继而作品被其他作家争相引证，于是纪德突然声名大噪了。

“二十年代末，大部分纪德的作品均已再版。《地上的食粮》(Les Nourritures Terrestres) 已成为引人注目的作品，销售总量数以万计。1920 年小说的英译本也出现了。到了 1927 年，随着《伪币制造者》的创作，他被美国流行评论家评价为与普鲁斯特 (Marcel Proust 1871 —1922)，乔伊斯 (James Joyce 1882 —1941) 以及曼恩 (Mann) 等人齐名的作家。法国二、三十年代的主要作家几乎都视他为杰出之士。即使在国外，他的作品也得到了国际大师级所应得的重视。他成为会议讨论的主题，公众的话题和杂志的专号，每期《新小说》专栏的评论文章，都少不了《伪币制造者》的内容。”

安德烈·纪德除了获得崇高地位之外，其作品的风格及内容也引起了亚洲人的共鸣。胡武塔泰（Hue Ho Tam Tai）的论文《为艺术而艺术》探讨了安德烈·纪德对三十年代越南文学界的影响，她认为纪德对苏联基本的否定给她们提供了支持，并进一步强调纪德行为的戏剧性影响。继而认为："纪德不仅是他们（越南托派）在长期反共斗争中的方便武器，而且也是他们灵感的真正源泉。"[1]

阅读张若名的论文时，人们会清楚地看到，张若名为纪德作品通篇闪烁的纯洁、诚实、自然而优雅所吸引。另外纪德是一位传统的破坏者，同时在许多方面也是一位个人主义者。因此对于一位在新文化运动中首次与传统社会决裂，后来又从新组织近五年的束缚下解脱出来的青年妇女来讲，纪德作品的讯息就非常重要。最后，论文主旨显示了一个重要的讯息，她透过摆脱现状和开始新生活来找到她的出路。如同《伪币制造者》里的例子，杰曼尔·布利（Germaine Bree）认为"描绘青年的奋斗，是面对压制他们感情和态度的过时社会制度与伦理道德时，运用他们诚实的力量和限制的个性不断奋斗。"[2] 对在新文化运动中的中国青年而言，渴望得到自由的个性是最重要的，当他们追求个人和民族解放的同时，也一起探索新物质和新社

① 胡武塔泰：《人民文学：从苏联的政策到越南的辩论法》，摘于崇·布·林《越南文化中的效仿与适应》，（檀香山·亚太研究中心，1987 年，第 77 页）。

② 杰曼·布里：《伪币制造者》，戴维·小约翰编《纪德评论文集》第 127 页。

会的世界。

如果安德烈·纪德认为艺术即为生活的表达，那么张若名用这句话来衡量他本身，则视纪德的生活为艺术了。她从纪德的个性悟出三要素："道德、神秘、艺术"。这三者均获得了连续不断的发展，而且各自都达到了尽善尽美的程度。张若名研究纪德的新教徒和基督教信仰的背景。她认为纪德思想发展的第一阶段是受尼采及象征主义的影响，其后在《地上的食粮》与《叛道者》表现了他1893年阿尔及利亚之行和他的艺术解放思想。如纪德的宗教信仰一样，这意味着艺术进化的转变。生活就是艺术的源泉，生活令纪德的文笔更丰富多姿、博大精深。

张若名相信纪德的艺术创作与他的出版物是一致的，她与兰波(Arthur Rimbaud 1854—1891)、巴莱尔(Maurice Barrés 1862—1923)、普鲁斯特(Proust)和波德莱尔(Charles Baudelaire 1821—1867)等人的作品，在文体上和理论上分别作了比较。纪德的文体是独一无二的。当普鲁斯特注视虚无世界的时候，纪德却描写朴素和现实的世界；当尼采陷入混乱的泥沼时，纪德却基于他的道德规范而愈发真诚自然了。"尼采主要是以一个说教者的身份抨击道德；但纪德主要是出于一位艺术家的胸怀分析道德的效用。"纪德的风格更接近波德莱尔，因为他们都以情感触觉进行写作。不过，波德莱尔的触觉是比较混淆的。

在《纪德的自恋》(Le narcissisme de Gide)一章里，张争辩说：纪德的艺术表达了艺术家本身与外部世界的统一，

真正的感情与客观世界的融和，他多次公开倾诉自己的内心世界。他的个性容许他真正的自我牺牲，和克制个人的特性以使个人主义获胜。“他克制自我，从而认识到他在现实中的永恒。”就是这种自我的克制才令个人主义真正被克制。这就是张多次重申的基本讯息。在探讨纪德的谦逊是否起源于与基督教传统背道而驰时，张坚持称，那是在纪德对上帝感到厌倦之后，他才能够同时认识到个性和艺术家的命运。

“纪德发现了允许个人主义成功的秘诀。事情似乎是当一个人克制了个性时，其自身才获得充分的肯定。真正的个人主义包含着生命的两大支柱，人生的与宇宙的。一部分是构成个性的个人的经验，形成了人生的价值；而另一部分则根据团体的经验，逻辑地安排，从而形成宇宙的价值。建立独立的个性是包括人生观和宇宙观。“小我”(ME)与“大我”(I)的两分体是一致的。鉴于他们的来源，“小我”与“大我”在行为上是合而为一的。对于活动中的“小我”来说，“大我”是存在于固有的思想之中。”

在评论纪德的最后一章里，作为他的同时代人的观点，张若名在这段辩论真个性是最基本自由的表现，以驳斥由著名纪德评论家亨利·麦西斯(Henri Massis)对纪德道德败坏的诽谤，及分析纪德写作体裁和技巧经常改变的用意。谈到纪德作品道德纯洁的问题时，张坚持认为他的作品和谐而正常。张断言：“没有其他作家能筹划一个有力的均势使他的作品写得如此逼真与传神。”这种由于多元描述技巧

和文体差异所造成的混乱，并非互相矛盾，而且是一种完全浸淫于艺术之中的现象，一种自我克制。“两种对立的观点并不意味着思想的间断。”张结论说就是这种自我克制赋予了纪德作品的连续性。

1930年张若名分析纪德的论点，富有启发性和远见，在同期的纪德评论中是中肯的。例如戴维·小约翰（David Littlejohn）在其有关纪德的评论文集提出了三个重要问题：一、纪德缺乏对上帝的信仰。二、纪德像迷恋宗教一样地迷恋艺术和文学。三、纪德文学作品中所塑造的人物几乎全影射他自己。这几个问题在张的论文中也很明显。

除了张若名通晓法国语言和法国文化外，另一个可以解释的原因就是张若名本身的中国传统也有助于她洞悉安德烈·纪德的个性与艺术。张仲元曾指出中国的道家艺术家也看到多样化中的统一性：

“从不变到永恒的变，我们看到了在转折过程中的创造力；从统一到多样化，我们看到了结合过程中的创造力。结合与转折两者都在怀特海（Whitehead）所称的“创造升华成新奇的支配之中。事实上，结合就在转折之中，而转折又在结合之中。在创造力的绝对领域之中，他们是一致的。”①

张若名明白安德烈·纪德在其艺术作品中表达他的社会道德与人类自然情感、行为之间的良好协调。儒家传统

① 张仲元：《创造力与道教：中国哲学、艺术及诗歌的研究》，纽约：哈珀·科尔芬，1963年，第74页。

也强调这种人类行为的连续性。史华兹(Benjamin Schwartz)在他讨论儒家传统倾向的两极性说:“如论语的内心倾向就是倾向内心修练;……导致个人的自我领悟,……和使世界和谐相安。”①

张把她的一份论文寄给纪德。纪德在非洲旅行归来之后读了她的文章,复信表示被她如此深刻的理解而深感吃惊。这篇论文对纪德来说是非常重要的。因为那时已有几篇批评他的文章,其中一篇大肆宣扬,昔日为天才的纪德,现在已经江郎才尽。因此纪德在信中写道:

“在彻底拜读你的大作后,使我似乎又重新意识到自我的存在,尤其你的第五章《纪德的自恋》特别令我鼓舞,我从未想过我会如此被了解。‘每当他塑造一个人物时,他先要在那样的环境中生活。’但究竟是甚么促使我再次拜读你的作品呢?我是多么地喜欢在最后一章开头部分所阐述的如此简明、扼要的论断啊!‘两种对立的观点并不意味着思想的间断。’我是多么感激你给我的事业带来了光明。对我而言,好像我是在写给一位老朋友,因为我给你的‘谢谢’二字。确是真正‘我内心的’。”②

他写这信给张若名的同日也在他的日记记录了此事。纪德是从不补充他的通信的。他再次比较了张若名的论文

---

① 班杰明·史华兹:《儒家思想的某些倾向》,选自阿瑟·F·赖特编:《儒家学说与中国文化》,斯坦福大学出版,1964年,第5页。

② 安德烈·纪德1931年1月12日致张若名信。张若名对此信的手抄件已在里昂中法大学协会档有关她的卷宗中发现。见1931年6月12日张若名致塞贡的信。

与否定他的文学观点同时存在的事实，产生了一个犬儒主义的阴影，他说："我读了一个中国妇女详尽的研究文章《纪德的态度》，此文由许多精彩的引文组成，这对我极好。因为她想概括说明我的真面目。"①

据安德烈·纪德一个最亲密的朋友罗杰·马丁·加德（Roger Martin du Gard）说，纪德在二十年代后期因盛名远播变得十分反应过敏：

"在经历了三十多年不为人知和误解之后，并且已经以最高尚的、值得骄傲的及毫无怨言的顺从忍耐了这么多年。现在，他再也不能抗拒复仇的诱惑了。他的牢骚和批评反映在他的文字世界里，事实就是如此。事实上，我是多么愿意看到他能冷静地，以超然的姿态来对待这些事情啊！"②

由此，我们就可以明白纪德对张若名的感激之情真是溢于言表的。事实上，张若名把纪德描写成一位好像具有动人气质和有生命的神话人物。

法国学术界有些人以相当严肃和认真的态度审查张的论文以及纪德的回信。如约翰·罗德斯（Jean Rodes）在1931年底写了一篇有关张若名作品的文章，附印有纪德的回信。他对张若名运用法语的能力以及对法国文化的了解

---

① 安德烈·纪德：《安德烈·纪德日记》，塞斯廷·奥伯顿译，纽约，阿尔弗雷德，1928—1949年，第3卷，第138页。

② 罗杰·马丁·加德《回忆安德烈·纪德》，约翰·拉塞尔译，纽约，维京出版社，1953年，第80页。

深感惊讶。罗德斯高度评价张若名的论文，他说："我认为她有关《道德家纪德》的评论，应该列为第一流的评论文章。人们发现她的文章非常优雅、简洁、清晰而透彻，可谓一字不易。这一点即使是最挑剔的文学评论家也不能否认的。"①

张若名的论文不久便供不应求了，虽然出版者博斯·法里斯和里欧（Bosc. Freres and Riou）已经印刷了一百八十多册，其中八十份送给各文学院，三十份给了研究所，七十份送给了张本人。但不到五个月，一位埃克斯（Aix-en-Provence）的学者向中法大学要求一份论文，但此时却连一本也没有了。②

张若名回到中国之后，她仍能继续保持纪德专家的地位。如数年后当纪德正迷恋共产主义时，张若名在《法国水星报》（La Mercure de France）发表了她的观点。她在这篇短文强烈支持安德烈·纪德，虽然她十多年前已经退出了中共。在1935年的这篇文章中，张相信纪德陶醉于热爱追求新奇和创造的习惯，他的艺术观点仍然是神圣不可侵犯的。纪德永不会抛弃艺术家的自由。历史已经证实了张的这一评价的正确性。③

---

① 约翰·罗德斯：《与里昂大学文学院中国年轻女博士的会谈》，北京政闻社，1931年11月17日，第45卷，第1304—1306页。

② 出版编辑博斯·法里斯和里欧1938年9月15日，1930年12月8日和1932年1月7日给M报的信。1931年4月25日铁朋斯致中法大学的信，以及1931年5月13日的复信。见中法大学协会档，张若名档案。

③ 杨张若名《安德烈·纪德》，（法）《水星报》，1935年4至5月，卷259，第203—207页。

## 五、结　　语

毕业之后，张若名偕同她的新婚丈夫杨堃在1931年返回中国。张若名夫妇过着平静的教学生活，仅仅参加一些温和的政治活动。张若名先后在北京及云南任教。她大部分时间都在撰写学术论文，或翻译法国文学。1950年之后她加入中国民主同盟，惟并未担任重要职位。1958年张若名突然去世。杨堃现已成为中国研究少数民族的权威，同时也是一位把社会学知识介绍到中国来的主要传播者。他在云南大学担任系主任达三十余年之久，现已九十一岁高龄，体魄健壮，依然在北京师范大学继续施教和指导研究工作。

张若名与她的英雄安德烈·纪德一样，在两种不同的文化里已经走过了一段曲折的道路。在五四运动及新文化运动期间，作为一名杰出的女权主义者，她自己与旧传统毅然决裂，并于二十年代初期成为一名活跃的共产主义者，总的说来其政治觉悟不断提高。然而创建组织也使她的辨识能力受到限制。通过她对法国文化，特别是对安德烈·纪德作品的理解（张是有能力理解的），张同时能洞悉个人自由与艺术自由两者的关系。我认为她把这些观察有机地联系起来，拒绝去服从那压倒一切的组织精神，而这种精神正是共产党所必须的。反之，她从二十年代中期就开始走上了献身学术，追求个性发展与自由的生活。

中国有一个词用来说明某人能够明白另一个人，或他能够与另一个人完全志同道合。这个字就是“知音”，意思是“知道某人的心声”。在许多方面，张若名与安德烈·纪德是真正的知音。他们都感到了文化的魅力与限制，都察觉到真正的自我修养有赖于在生动活泼的环境中有表达的自由。他们不断要求自我克制，自我与现实的融合以及“大我”与“小我”的协调。他们都曾是短期的共产主义者，和以自由为先决条件，真理为基本条件的长期信徒。张若名强烈相信这必需品。这种观念是紧紧联系着她对安德烈·纪德的信任。张若名虽然一次也没有与安德烈·纪德会面，只凭珍贵的通信及他的更多著作来达到沟通。但是她却能有信心地预言：在三十年代中期纪德不再会是一名共产主义者。正如她在《法国水星报》所宣布的那样：“我愈想愈相信，艺术家必须保持自由，而安德烈·纪德，这位艺术家也不会想及其它的。”

林如莲著，陈敬堂译

（原载台湾《中国历史学会集刊》，

1991年7月，第23期）

## 二、张若名传略

张若名，女，1902年生于河北省清苑县温仁村。父张绍文，母张伯英。1916年考入天津直隶北洋第一女子师范

学校，与邓颖超同为第十学级学生。

1919年“五四”运动爆发后，5月25日张若名与郭隆真等发起组织了天津女界爱国同志会，张若名任评议部部长，邓颖超任讲演队队长。6月18日天津各界联合会成立，张若名任庶务科干事。6月下旬，8月下旬，10月上旬，张若名三次作为天津进京请愿代表，到北京向北京政府进行请愿斗争。9月16日，张若名与周恩来等发起创办了天津“五四”运动的领导核心觉悟社。12月10日，张若名当选为天津中等以上学校学生会联合会评议委员会委员长。

1920年1月，张若名以“三六”署名，在《觉悟》杂志上发表《“急先锋”的女子》一文，是中国妇女运动史上重要文章之一。

1919年11月，日本人在福州开枪打死我爱国学生和警察。天津数万名爱国群众，于12月至翌年1月连续举行大规模抗议集会和抵制日货活动。天津保安总队相继逮捕了二十几名各界请愿代表。1920年1月25日，各界联合会与学生联合会被查封。26—28日觉悟社连续召开三天紧急秘密会议，确定张若名等为代表再次请愿，29日周恩来、张若名、郭隆真、于方舟带领数千名爱国学生到省署门前请愿，四人当场被捕。张若名与二十几名难友在狱中展开了绝食等一系列斗争，终于7月17日全体获释。

张若名出狱后，曾回到清苑。封建家庭为了制止她参加爱国运动，强行为她“找婆家”。张若名在觉悟社社员的支援下，冲破家庭禁闭，不辞而别，离家出走，与封建家

庭断绝关系。在周恩来、刘清扬等人的帮助下，张若名得到天津各界联合会一千元借款和爱国律师刘崇佑三百元捐赠，于1920年11月7日，与周恩来、郭隆真赴法勤工俭学。张若名和周恩来、郭隆真、李福景、傅钟等人所乘轮船，于19日到新加坡。周恩来在新加坡下船。张若名等人于12月18日到达法国马赛。

周恩来乘下一班船，与蔡元培、张申府、刘清扬、陶尚钊等人于12月27日到达马赛。张若名、郭隆真于28日在里昂和盛成会面。两天后，盛成安排张若名、郭隆真到蒙彼里埃学习法文。

张若名作为北京《晨报》的驻法国特约通讯员，1921年向国内寄回十多篇通讯报道稿件。仅4月至7月《晨报》就登出了张若名的六篇文章。它们的标题是《留法俭学生之恐慌与华法教育会》、《德意志赔偿问题与美国》、《留法俭学生最近之大觉悟》、《英吉利之诡秘的外交策略》、《英国煤矿罢工别记》、《土希战争与德国形势》。

1921年下半年，张若名、郭隆真曾迁到法国中部布卢瓦居住，在那里经常和周恩来、巴文俊等共同探讨振兴祖国的问题。

1922年上半年，张若名、郭隆真同时加入以赵世炎、周恩来、李富春为首的中国少年共产党。同年，张、郭迁往巴黎居住，并曾进入一家云母片厂做工，同时还经常到戈德弗鲁瓦街少共中央执行委员会参加党团工作。

张若名曾以她在“少共”内的化名“一峰”署名，写

了《阶级斗争》和《剩余价值》两篇文章，宣传马克思主义，并油印成小册子供旅欧党团员学习。1924年周恩来回国，曾把这油印小册子在国内铅印公开出版。

1923年至1924年，张若名、郭隆真迁到里昂协和饭馆楼上居住。她俩属于共青团里昂支部。她们向里昂三丰工厂区华工做宣教工作。先后曾和她们一同过组织生活的有杨堃、柳圃清、肖振汉、宗锡钧、肖朴生等人。

1923年至1924年，张若名、郭隆真经常与在天津创办《妇女日报》的邓颖超等人通信联系。1924年3月，《妇女日报》先后刊登了郭、张二人关于如何办好《妇女日报》的信和张若名论述妇女解放事业的文章《现代的女子以怎样的解放为满意》（署名“一峰”）。

1924年1月底，张若名作为中共代表，参加了法共里昂支部召开的列宁追悼会，并在会上发了言，因之暴露身份，受到法国秘密警察跟踪盘查，险些被驱逐出境。再加上她与书记任卓宣（叶青）意见不和，经常受到打击与刁难，因而动摇了革命意志，申请退出，于1924年下半年得到组织批准。

1924年，张若名进入里昂大学文科听课，1925年6月取得《心理学》专科合格证书，1926年3月取得《普通哲学与逻辑学》合格证书，1927年6月又取得《伦理学与社会学》合格证书。10月开始享受官费待遇。在这以前，张若名主要是靠法国已故参议员于格儒先生的夫人碧细女士（美籍）捐赠资助得以在里昂大学读书的。1928年2月，张

若名在里昂大学取得第四门专业《教育学》合格证书，因而取得里昂大学文科硕士学位。

张若名于1923年经郭隆真介绍和里昂中法大学学生杨堃（1901年生于河北大名）相识。1930年5月31日，在里昂中法大学举行了结婚典礼。

1930年12月15日，张若名在里昂大学文科通过了博士论文的答辩，并得到导师塞贡教授的高度赞誉。她的博士论文《纪德的态度》，曾得到纪德本人几次写信夸奖，并作为最优秀成绩，获得里昂中法大学奖金500法郎。这本书1931年作为《中法大学丛书》之一，在北平公开出版。直到1988年还有美国学者在哥伦比亚大学作专题报告，介绍称赞此书。12月16日，她和杨堃离开里昂到了巴黎。20日，乘途经莫斯科和西伯利亚的火车回国。

1931年至1948年4月，张若名任北平中法大学文学院教授，讲授《法文》、《法国文学》、《心理学》等课。

1937年至1945年，日军占领华北，中法大学文学院停办。张若名不愿在日本统治下任教，曾以中法大学教授名义，参加《法文研究》月刊的编辑工作，发表了大量文章（以法文为主），为中法文化交流做出了贡献。她的另一研究法文高级文法的长篇法文著作《直陈式时态的用法》，就是在此刊上分10期连载的。

日本投降后，北平中法大学复校，张若名继续在该校讲授《法国戏剧》等课。

1948年4月，张若名与杨堃一同来到昆明，应聘为云南大学

教授。她是中国当时少有的精通法国文学的知名教授之一。

1950年，张若名加入了中国民主同盟。

1953年以后，张若名在中文系创办了“文艺批评教研室”，担任室主任，讲授马克思主义文艺理论。

1955年4月，周恩来参加亚非万隆会议，途经昆明时，在云南省委招待所召见了杨堃与张若名，代邓颖超向若名致意，并共进午餐，给他俩以巨大感召与鼓舞。1956年6月，在《云南大学学报》第一期上发表了她在新中国建立后的第一篇论文：《欧洲旧现实主义的成就和缺点》。本文通过巴尔札克与托尔斯泰等几位著名作家的很多代表作，说明旧现实主义的成绩和不足。

1957年，张若名又在云南大学《人文科学》杂志第一期上，发表了《试论文学中典型性的创作过程》，从哲学和逻辑学的角度，根据法捷耶夫和高尔基的创作过程分为几个阶段，分别从逻辑思维与形象思维的辩证关系，反复论述典型性创作的理论。

张若名在1958年的教师思想改造“交心”运动中受到不应有的迫害，于6月18日投河自尽，享年五十六岁。

1980年，在邓颖超的亲自关怀下，云大党委为张若名作出政治结论说：“张若名同志一生为革命，为人民做出了许多有益的工作”。中国民主同盟亦随之恢复了她的盟籍。

张若名任教20年为中国培养了数百名大学生。她是中国妇女解放事业的先驱，又是中国最早取得博士学位的妇女之一。

（杨在道）

# 编后记

为了加强中法文化交流，为了喜欢法国文学的朋友们，为了对文艺心理学文艺理论有兴趣的学者们，为了替中国妇女在文学领域争得一个较高的座席，同时也是为了纪念我的母亲张若名，整理编辑出版了这本《纪德的态度》。

本书中所收入的五篇文章，都是张若名在她四十六岁以前公开发表过的。其中《纪德的态度》法文本，1930年及1931年先后在里昂与北平两次公开出版发行，去年经武汉大学叶汝琏教授介绍，由周家树先生译成中文，得以在此与读者见面。

近几年来不少中外学者从事张若名的研究，并发表文章。本书附录中美国的中国近代史专家林如莲副教授的文章，不仅先后在美国、法国公开发表，而且又由香港中文大学陈敬堂先生译成中文，载入台湾的史学刊物。编者愿无保留地，向所有对张若名研究有兴趣的学者，提供资料。

本书出版过程中，张若名的丈夫杨堃教授是本书主要资助者。

法国国际广播电台王鲁先生，陈敬堂先生提供译稿并

捐款相助。九十三岁的盛成教授为本书作序，法国驻华大使馆文化参赞郁白先生，社科院卢兴基同志，许觉民老师，三联书店的先生们都给了很大帮助，谨在此表示衷心感谢。

最使人感动的是，王鲁、陈敬堂都是我从未见过面的朋友，就因为听说儿子在为母亲编书，也都尽了他们的最大努力。书终于出版了！请读者共同分享这中华文化的甜蜜。

杨 在 道

1992年10月

# 重印说明

本书1994年出版后，深受广大读者欢迎。喜欢法国文学、研究文艺心理学、从事张若名研究的国内外学者越来越多。

《读书》先后发表了诗人邵燕祥的《纪德的知音》、劳柯的《模糊的记忆》，向读者介绍纪德，并推荐张若名的这本专著。

乐黛云教授与张辉博士，在1996年第1期《书与人》杂志上，联名发表了《读张若名〈纪德的态度〉》，说纪德与张若名的著作，都是"体现尽可能多的人性"。

本书初版时，首先是经过中国社科院文学所许觉民老师审稿推荐。他的《纪德的眼睛》，结合张若名的著作，进一步阐述纪德的艺术思想。此文将在《书与人》上与读者见面。

盛成老教授在怀念张若名的诗中，说她是"女英才"。杨堃教授在《张若名研究资料》序言中，说她"确实是一位很了不起的人物"。女记者徐泓的《张若名——一个历史盲点的揭秘》一文，最近收入她个人的文集《大人物小人物》出版发行。黄嫣梨女士主编的《张若名研究及资料辑集》，今年将由香港中文大学出版社出版。众多国内外学者，

在张若名研究及相关的学科领域中，必将取得更加可喜的丰硕成果。

这次重印，由武汉大学法语系周家树等人对本书进一步校对修正。在此表示感谢。

编者　杨在道

1996 年 4 月

我在此献诗一首，以寄托母子之情。

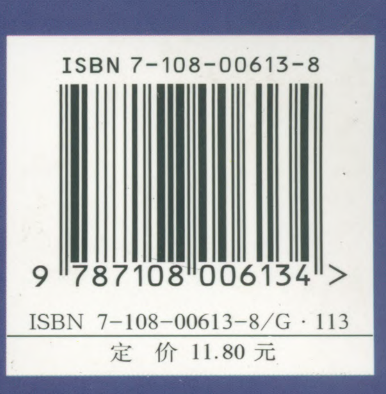
亲爱的妈妈，您安息吧。
这是儿为您献上的一份祭礼。
没有花圈，也没哀乐，
三十多年了，已经无力再哭泣。

亲爱的读者，谢谢你。
您读了这本书，也就是陪伴我，
再一次把我那天边的妈妈遥祭。
谢谢　谢谢你。您慢走，多保重。
不论你回头，还是不再回头，
我在望着你。

**杨在道　拜上**

您无法想象，您出色的工作给我带来了多么大的鼓舞和慰藉。……通过您的大作，我似乎获得了新生。多亏了您，我又重新意识到自己的存在。……我确信自己从来没有被别人这样透彻地理解过。

——安德烈·纪德致张若名的信


ISBN 7-108-00613-8
9 787108 006134 >
ISBN 7-108-00613-8/G·113
定 价 11.80 元